

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Veronika Frydlová

Scénografie Josefa Svobody v Divadle a Velké opeře 5. května  
Stage design of Josef Svoboda in the Theatre and Grand opera of  
5<sup>th</sup> May

Praha 2009

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

## **Poděkování:**

Dovoluji si touto cestou vyjádřit své velké poděkování Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za systematické a odborné vedení práce a za cenné připomínky a rady.

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci na téma Scénografie Josefa Svobody v Divadle a Velké opeře 5. května vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne .....

.....

## Anotace

Josef Svoboda patří u nás i ve světě, mezi několik scénografů, jejichž práce je známá i mezi širokou kulturní veřejností. Spolu s Františkem Trösterem a Vlastislavem Hofmanem se asi nejvíce zapsal do povědomí divadelních návštěvníků. Jeho invence a výtvarný a technický talent (světelné experimenty a použití polopropustných zrcadel) může diváky při návštěvě Laterny Magiky fascinovat ještě dnes. A právě s touto scénou je jeho jméno nejvíce spojené. Málokdo však již zná jeho začátky ve Velké opeře 5. května. Zde jako velmi mladý, začínající výtvarník působil až do r. 1948, kdy bylo divadlo zrušeno, jako šéf výpravy. Našel tu prostředí stejně mladých nápaditých a tvůrčích divadelníků a režisérů, kteří společně vytvořili zcela unikátní scénu, která svým projevem nabourávala vžité operní konvence. Josef Svoboda jim k tomu vytvářel neotřelé scénografie, vždy perfektně odpovídající stylu inscenace. Ať to byly Hoffmanovy povídky, Prodaná nevěsta, Tosca (uváděná ve Státní opeře v tomto provedení i dnes) nebo Výlety pana Broučka, vždy vycházel z podstaty příběhu. Nikdy se však při tom neotáčel na tradiční zažitá schémata předešlých generací a vytvářel svůj nový scénický prostor.

Ve své práci jsem se nejdříve snažila v krátkosti nastítnit situaci v divadelnictví v poválečných letech a popsat vznik, rozdělení, následný vývoj, charakter a význam Divadla 5. května. Dále již následuje část věnovaná Josefu Svobodovi, jeho tvůrčím začátkům a pojetí scénografie. Největší díl je pak věnován jeho působení ve Velké opeře 5. května a popisu jednotlivých inscenací. Poslední část se zabývá reakcí dobové kritiky.

**Klíčová slova:** Divadlo, Poválečná divadla, Divadelní výprava, Alfréd Radok, Václav Kašík, Poválečná opera, Operní revoluce.

## Summary

Josef Svoboda is one of the few stage setters well known in the Czech Republic and also abroad whose work is appreciated by general cultural public. He and also František Tröster and Vlastislav Hofman brought themselves to theatergoers' notice. Laterna Magika audience can still be fascinated by his creative invention and his visual and technical talent (light experiments and usage of two-way mirrors). Josef Svoboda is known mainly as a Laterna Magika stage setter.

Not many people know that he started his career in opera-house Velká opera 5. května. He worked here as a very young, beginning artist till the year 1948 when the theater was canceled. He was a stage setting director. He met here a group of young and creative actors and directors and together they created a unique type of a theater which changed established opera stereotypes. Josef Svoboda participated in this process by creating novel stage settings, always in accordance with the style of each inscenation. He always started from the essence of the story, for example in production Hoffmanovy povídky, Prodaná nevěsta, Tosca (still could be seen in the original form in Státní opera) and Výlety pana Broučka. He never followed stereotypes used by his predecessors and he created his own new stage space.

In my work firstly I have tried to summarize the situation in theater in post-war era and to describe the beginnings, division, development, character and impact of the theater Divadlo 5. května. Secondly I have written about Josef Svoboda, about his beginnings and his approach toward stage setting. The main part of my work is dedicated to Josef Svoboda's working in Velká opera 5. května and to descriptions of particular inscenations. The last part deals with reactions of period dramatic critics.

**Key words:** Theater, Post-war theaters, Stage settings, Alfréd Radok, Václav Kašlák,  
Post - war opera, Opera revolution.

# **Obsah**

<b>1 Úvod</b>	<b>8</b>
<b>2 Situace v československém divadelnictví 1945-1948</b>	<b>9</b>
<b>3 Divadlo 5. května</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Vznik a následné rozštěpení</b>	<b>13</b>
<b>3.2 Velká opera 5. května</b>	<b>15</b>
<b>4 Josef Svoboda</b>	<b>20</b>
<b>4.1 Východiska a tvůrčí začátky</b>	<b>20</b>
<b>4.2 Scénografické pojetí</b>	<b>23</b>
<b>4.3 Působení ve Velké opeře 5. května</b>	<b>25</b>
<b>4.4 Reakce kritiky</b>	<b>55</b>
<b>5 Závěr</b>	<b>56</b>
<b>6 Seznam použité literatury</b>	<b>67</b>
<b>7 Seznam vyobrazení</b>	<b>72</b>

## Seznam zkratk

- **RORD** - Revoluční odborová rada divadelníků
- **ÚRO** - Ústřední rada odborů
- **ORD** - Odborová rada divadelníků
- **MŠO** - Ministerstvo školství a osvěty
- **DDR** - Divadelní a dramatická rada
- **DDOČ** - Dělničtí divadelní ochotníci českoslovenští

# 1 Úvod

Scénograf Josef Svoboda je u nás poměrně dobře znám ve spojení s Laternou Magicou, kterou připravil pro mezinárodní výstavu v Bruselu r. 1958. Proslavené jsou i jeho světelné scénografie v zahraničí. Jeho výtvarné začátky, kdy po válce působil jako šéf výpravy ve Velké opeře 5. května, však už zná jen málokdo. Jeho pozdější scénografické „čarování“ nejspíše úplně přehlušilo toto počáteční období, kdy v mladém kolektivu Velké opery vytvořil spolu s režiséry Václavem Kašíkem a Alfrédem Radokem novátorský výtvarný výraz pro operní inscenace, který se ne vždy setkal s nadšením dobových kritiků. Tato „experimentátorská“ scéna se rozhodla změnit dosavadní statický a neživotný styl operní režie a výpravy, a nastoupila cestu ke „zdivadelnění opery“. Do svého uměleckého programu si zapsala oživení strnulých póz zpěváků, rozhybání režie a originální nepopisnou výpravu. Po třech letech průzkumnického působení bylo však rozhodnuto o jejím sloučení se státní scénou Národního divadla, čímž se tato operní revoluce v podstatě anulovala. Je skutečně škoda, že se na tuto krátkou, leč velmi výbojnou etapu operní budovy u Wilsonova nádraží v široké veřejnosti téměř zapomnělo. Svou prací bych tedy ráda alespoň z nepatrné části vyrovnala tento dluh. Mým hlavním tématem je scénografie Josefa Svobody v tomto divadle, nicméně abych ji uvedla ve správný kontext, musím sem zapojit i představení divadla jako takového. Umělecké prostředí a atmosféra této scény byla celkově tak silná, že nemohla nepůsobit na jejího scénografa, který se s jejím uměleckým programem plně ztotožnil a vytvářel tu pak ruku v ruce s jejími režiséry nové operní pojetí. Nebýt Velké opery, zřejmě by ani nebyl tak tvůrčí start Josefa Svobody, nebýt Josefa Svobody, nebyla by tak fantastická Velká opera. Pro uvedení do souvislostí v jakých opera působila, uvádím ještě na začátek malý úvod se stručným náhledem do divadelní situace v poválečných letech. Velká opera 5. května působila v nestálých letech 1945- 1948 a její archiv se tudíž bohužel nedochoval. Informace o její výpravě musíme tedy čerpat ze zmínek v dobovém tisku, z porůznu roztroušených programů a časopisu Velká opera 5. května. Z větších či menších pasáží knih o scénografii, divadlech, o Josefu Svobodovi či Alfrédu Radokovi se sice dovídáme množství informací o divadle i o scénografii, vždy se však jedná o vybraná významná představení, která zmiňují všichni tito autoři i dobový tisk. O ostatních představeních se dočteme jen poskrovnu, nebo vůbec- natožpak o jejich výpravě. Fotografická dokumentace se pak poměrně dochovala ve sborníku Velké opery či ve zbytku jakéhosi archivu, uloženého v archivu Národního divadla. Několik Svobodových kreseb jsem pak našla v divadelním oddělení Národního muzea. Z důvodu jeho letošní rekonstrukce a stěhování sbírek jsem se však nedostala ke všem, které mají v držení.



## 2 Situace v československém divadelnictví 1945-1948

Pro lepší orientaci v osudech Divadla 5. května, uvádí tato kapitola v základních bodech souvislosti poválečného divadelnictví, které tvořilo důležitou složku v utváření nově pojaté lidově demokratické kultury. Její jednoznačně socializační tendence spolu s celkovým naladěním společnosti, se podstatným způsobem promítly do všech složek poválečného života. Situace v divadelnictví tohoto krátkého „svobodného“ období ilustrativně zrcadlí marnost zápasu o demokratickou, tendencí nezátíženou kulturu. Stejně jako v politickém životě, jedná se i v umění o osudová léta, která tak podstatně ovlivnila další osudy československého národa.

5. dubna 1945 podepsala nově vzniklá vláda Národní fronty Čechů a Slováků onen rozporuplný dokument – Košický vládní program. Mimo jiného se v této listině v článku XV. hovoří i o novém uspořádání školství a kultury, v jejímž programu má dojít k nové ideologické revizi. Týká se především „důsledné demokratizace, a to nejen umožnění co nejširším vrstvám přístup do škol i k jiným pramenům vzdělání a kultury, ale i v ideovém směru: v zlidovění samého systému výchovy i povahy kultury, aby sloužila ne úzké vrstvě lidí, ale lidu a národu.“ Dále se má v naší kulturní politice přehodnocovat poměr k německé a maďarské kultuře a zesílit orientace slovanská a to zejména na SSSR.<sup>1</sup> Tak bylo ještě před koncem války směřování (nejen) české kultury zajištěno. V dubnu 1945, tedy ještě v ilegalitě, se také utvořila tzv. Revoluční odborová rada divadelníků (RORD), v podstatě řízená ing. arch. Miroslavem Kouřilem, která vypracovala memorandum o řešení otázky divadel v ČSR. Toto prohlášení ještě spolu s rámcovou osnovou divadelního zákona bylo zveřejněno v kanceláři Svazu čs. herectva na Smíchově 12. 5. a den na to prostřednictvím Ústřední rady odborů (ÚRO) postoupeno nejdříve České národní radě a poté vládě republiky jako manifest „jednotné revoluční vůle“ českých divadelníků.<sup>2</sup> V jednotlivých bodech memorandum požadovalo: 1.) Divadelnictví ať je zbaveno všech okolností, které dovolují nakládat s ním jako se zbožím 2.) Co do obsahu divadelní tvorby vyslovujeme se pro divadlo tendenční 3.) Divadla je nutné prohlásit za veřejné ústavy, kontrolu jejich správy soustředit do rukou jediné instituce, podřízené Ministerstvu školství a osvěty 4.) Ustavit pevné umělecké sbory nejrůznějších směrů a ztížit přestup členů z divadla do divadla 5.) Znemožnit obchodní soutěžení souborů a podpořit jen soutěž uměleckou 6.) vydat do čtyř měsíců zákon, který by navržené zásady legalizoval. V návrhu divadelního zákona se pak v paragrafu o cenzuře

<sup>1</sup> [http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945\\_kosvlpr.htm](http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945_kosvlpr.htm), vyhledáno dne 14.3.2009

<sup>2</sup> Jan PÖMERL: České divadlo na rozcestí (1945-1948), in: Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech, Praha 1995, 20

hovoří o „přechodné době, kdy bude cenzuru vykonávat sbor, do něhož vyšlou po jednom zástupci dělnické odborové organizace, vláda a dva zástupci ORD. Cenzura bude prováděna na třech posledních zkouškách před premiérou, kterých se sbor zúčastní.“<sup>3</sup> 22. 5. se pak konala schůze delegátů závodních rad v Národním divadle, kde bylo rozhodnuto o prozatímním zahájení činnosti divadel, místo RORD zvolena ORD (Odborová rada divadelníků) a ustanoven čestný soud divadelníků. Zvláštní ministerský výnos MŠO (z 6.6) o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí pak „divadelní budovy, sály, fundusy a všechna zařízení sloužící k provozu divadel, prohlašuje za majetek, určený veřejným zájmům kulturním a dosavadní majitele zbavuje práva s ním nakládat a bez souhlasu MŠO pronajímat.“<sup>4</sup> Tak přišli o svá divadla i Vlasta Burian či Anna Sedláčková.

Hlavním cílem komunistických divadelníků, seskupených v Divadelní radě, jmenované samotným Zdeňkem Nejedlým 13. 6., bylo postupně vytvořit z divadel síť pevně kontrolovanou a řízenou státem. Tato nově zřízená organizace měla vypracovat seznam vhodných kandidátů na funkci divadelních ředitelů, vypracovat návrhy nové územní divadelní struktury, určit provozovatele divadel atd. Poslední slovo však měl Zdeněk Nejedlý. Z jejich rozhodnutí vyplynulo, že provozovatelem divadla může být už jen právnická osoba a to: stát, země, čs. Armáda, Ústřední rada odborů, Svaz české mládeže, města, družstva měst, družstva divadelníků a návštěvníků.<sup>5</sup> Divadlo jako soukromý podnik tímto přestalo existovat a na organizaci divadel začínal mít stále větší vliv stát. Jako předseda Divadelní rady byl sice formálně zvolen nekomunistický zástupce Jaroslav Kvapil, fakticky ji však ovládal Miroslav Kouřil, který ji krátce po Kvapilově abdikaci rozpustil. V jeho projevu pro rozhlas o organizaci českých divadel se, co se obsahu divadelní hry týče, vyslovuje pro tendenční divadlo, které by mělo sloužit k podpoře obnovitelského a budovatelského programu Národní fronty. Jindřich Honzl chápe v tomto smyslu dramaturgii jako tvůrčí politický čin.<sup>6</sup> Z tohoto hlediska se většina divadelníků snažila ze svých repertoárů vyřadit tzv. „kasovní brak“ a díla autorů, kteří se za války zkompromitovali, nebo jen patřili k oblíbeným tvůrcům nacistů, popř. byli svou tvorbou spjatí s duchovním světem buržoazní společnosti. Tak se téměř úplně přestala hrát opereta, jakožto typický produkt úpadkové měšťácké kultury. (Jako vysloveně inspirativní počín ji mírně rehabilitoval Alfréd Radok svým zpracováním Lehárovy hry Veselá vdova???) Hlavní osou této „divadelní revoluce“ se stala demokratizace a

---

<sup>3</sup> Jindřich ČERNÝ: Osudy českého divadla po druhé světové válce- divadlo a společnost 1945-1955, Praha 2007, 18

<sup>4</sup> Ibidem, 20

<sup>5</sup> Ibidem, 21; PÖMERL (pozn.2) 20

<sup>6</sup> Jan PÖMERL: K situaci českého divadla v letech 1945-1948, in: Divadlo nové doby, Praha 1989, 16

decentralizace divadelnictví. Decentralizace se týkala především snahy po kvalitativním, ale i kvantitativním vyrovnaní nepoměru mezi hlavními centry (Praha, Brno, Plzeň) a menšími městy s venkovem. Z herecky přesycené Prahy se ovšem mnohým divadelníkům nechtělo a nabízená místa na venkově odmítali. Demokratizace znamenala ideu zpřístupnění divadla, provozovaného na vysoké úrovni širokým vrstvám společnosti. Divadlo mělo být „divadlem pracujícího lidu, -musí bojovat za zájmy dělnické třídy a vycházet vstříc jeho potřebám.“ Důležitými pojmy se stala lidovost a tendenčnost.<sup>7</sup>

S podzimem prvního poválečného roku jsou v divadelním světě spojeny dvě důležité události. 27. 10. 1945 byla dekretem prezidenta republiky zřízena vysoká umělecká škola-Akademie múzických umění se čtyřmi fakultami: hudební, dramatická, taneční a filmová.<sup>8</sup> Naopak velmi negativně zapůsobila měnová reforma. Návštěvnost divadel (spojená i s odlivem diváků do kin) prudce poklesla a řada se jich tak dostala do vážných ekonomických problémů, které řešila redukcí souborů a změnami repertoárů.

Po volbách na jaře 1946 nastala pro komunistické divadelníky komplikace v postavě nového ministra školství a osvěty národního socialisty Jaroslava Stránského. Ten chápe divadlo jako svobodnou entitu, nadtřídní, apolitickou uměleckou instituci, kde má umělec právo na neomezenou tvůrčí svobodu. Navíc vypracoval nový návrh divadelního zákona, kde se snaží mimo jiné oddálit socializaci českého divadla.<sup>9</sup> Naproti tomu se divadelní komise při ÚV KSČ ustanovená v polovině r. 1946, opět v čele s Miroslavem Kouřilem, snažila po celý následující rok tento Stránského návrh zvrátit a získat co největší vliv na divadelní záležitosti. Stránského stanovisko bylo věcně demokratické i v tom, že na podzim r. 1946 kvůli stále rostoucím provozním nákladům divadel omezil státní subvence jen na divadla podporovaná již za první republiky, pohraniční divadla a jen výjimečně na další, dále pak vyplacení náhrady bývalým majitelům divadel za jejich postátněný majetek.<sup>10</sup>

V květnu 1947 bylo založeno družstvo Umění lidu „určené k péči o zvýšení kulturní úrovně lidu“, které distribuovalo vstupenky a organizovalo návštěvy koncertů a divadel. Jeho úkolem bylo přivést do hledišť nové, lidové obecnstvo a celkově zpopularizovat tento typ zábavy mezi širokými vrstvami pracujících. Proti nové politice MŠO se zdvihla vlna komunistického odporu a to i z řad ministerstva informací- v kritice ministra Václava Kopeckého. A když byl pak na začátku roku 1948 na schůzi kulturního výboru Národního

---

<sup>7</sup> Ibidem, 14; PÖMERL (pozn. 2) 22

<sup>8</sup> ČERNÝ( pozn.3) 23

<sup>9</sup> PÖMERL(pozn.6) 20

<sup>10</sup> PÖMERL ( pozn.2) 31; ČERNÝ (pozn.3) 144

shromáždění z návrhu divadelního zákona vyškrtnut paragraf o divadelně- propagační komisi při ministerstvu informací, komunisté na protest opustili jednání a další diskusi o divadelním zákonu sabotovali.<sup>11</sup>

Po osudovém únoru 1948 však nelenili a již za měsíc-tedy 20. 3. 1948 projednávalo Ústavodárné Národní shromáždění nový divadelní zákon, který pak vstoupil v platnost 1. 4. téhož roku a jehož klíčové body vypracoval M. Kouřil. Nové divadlo, slovy Zdeňka Nejedlého „divadlo řádně a dobře vedené není zábavní podnik, nýbrž je to nejlepší škola pro dospělé, jakou si vůbec můžeme představit.“<sup>12</sup> Jakým směrem má být tato nová výchova lidového diváka vedena, o to měla na příště rozhodovat nově ustavená Divadelní a dramaturgická rada (DDR) vedená opět předsedou M. Kouřilem, a místopředsedou J. Honzlem. Jejím velkým úkolem se stalo „přezkoumání způsobilosti“ uměleckých a vedoucích pracovníků v divadlech, kde hrála ve skutečnosti roli jejich stranická příslušnost. Na podzim se toto prověřování rozšířilo i na ostatní zaměstnance divadel. V rámci změn v organizaci divadelnictví byl už v březnu zrušen Svaz českého herectva, Dramatický svaz, dále pak Svaz provozovatelů divadel. Počátkem dubna pak byly všechny soukromé divadelní agentury převedeny pod národní správu družstva Umění lidu.<sup>13</sup>

Je obecně známo, jakým směrem se poté ubíraly další osudy československého státu, společnosti, kultury, běžného občanského života. Není proto potřeba dále rozvádět, jak se do konce roku 1948 omezila tvůrčí a obsahová svoboda nejen v divadelnictví, ale obecně v celé umělecké sféře.

---

<sup>11</sup> PÖMERL Ibidem, 31, 149

<sup>12</sup> Jiří KNAPÍK: Únor a kultura- sovětizace české kultury 1948- 1950, Praha 2004, 41

<sup>13</sup> Ibidem,44

## 3 Divadlo 5. května

### 3.1 Vznik a následné rozštěpení

Konec války znamenal pro české divadelníky dlouho očekávaný okamžik, kdy se budou moci, po uzavření všech divadel na podzim r. 1944, znovu pustit do práce. A této příležitosti se po tak dlouhém období „nečinnosti“ chopili s velkou chutí a elánem. V duchu květnové revoluční nálady se tak skupina divadelníků v čele s režisérem Antonínem Kuršem zmocnila „tvrze němectví“<sup>14</sup>, bývalého německého divadla Neues Deutsches Theater i s jeho přidruženou malou scénou Kleine Bühne. Tento herecký soubor se skládal převážně z herců bývalého divadla Uranie a několika členů svazu DDOČ (dělničtí divadelní ochotníci českoslovenští), s kterými Kurš spolupracoval již dříve.<sup>15</sup> Na tyto činoherce se již 11. 5. obrátili Václav Kašlík-mladý skladatel, dirigent a režisér v jedné osobě se svým profesorem z konzervatoře skladatelem Aloisem Hábou s návrhem na propojení jejich souboru s operou a baletem. Jedině tak by se na této rozlehlé a svým původním založením operní scéně mohl uplatnit mladý nově vznikající soubor.<sup>16</sup> A tak se v tomto výstavním divadelním domě s kapacitou 1507 míst po schválení ministrů Nejedlého a Kopeckého (ministerstvo školství a osvěty a ministerstvo vnitra) ustavilo mladé a cílevědomé Divadlo 5. května. Jeho uměleckým ředitelem se stal zkušený Alois Hába, šéfem opery Václav Kašlík a šéfem činohry Antonín Kurš, provozování se ujala ÚRO (Ústřední rada odborů), která divadlu poskytla státní subvenci 5. mil. korun.<sup>17</sup>

Osudové datum si divadlo do svého názvu nezvolilo náhodou. Mělo se tak stát trvalou připomínkou těchto vypjatých dnů a vyjadřovat revoluční program svých zakladatelů. Ten si hlavně činoherci vytyčili dosti radikálně, ale na rozdíl od svého operního kolegy ho nedokázali zcela naplnit. Jak řekl v rozhovoru pro Mladou Frontu A. Kurš, který koncepci svého divadla viděl jako revoluční, socialisticky orientované „divadlo lidu“ : „, Chceme se opírat o nejlepší vrstvy ČSR, přimknout se k SSSR, bez výhrad. Chceme ukazovat na to, že u nás vždycky byla vůle, aby vláda byla vládou lidovou, ukazovat na staré revoluční tradice v národě, rehabilitovat Jiráska, Tyla, navazovat na bratrské revoluční hnutí u jiných národů slovanských: hrát také Poláky, Slováky, Chorvaty, Srby.“<sup>18</sup> Podle jeho slov mělo moderní divadlo zaujímat jednoznačně angažovaný postoj k aktuálním společenským a politickým

---

<sup>14</sup> Ze zahajovací řeči ministra Kopeckého, při příležitosti zahájení činnosti divadla- otištěno in: Mladá Fronta, 20. 6. 1945, roč. 1., č. 38, str. 3

<sup>15</sup> František ČERNÝ/ Marie BOKOVÁ: Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů, Praha 2000, 40, 126

<sup>16</sup> Václav KAŠLÍK: Hudební rozhledy: O vzniku opery 5. května, Praha 1975, 423

<sup>17</sup> Štěpán OTČENÁŠEK: Činohra 5. května, in: Divadlo nové doby, 1945- 1948, Praha 1989, 35

<sup>18</sup> V rozhovoru pro MF: Antonín KURŠ, in: Mladá Fronta, 2. 6. 1945, roč. 1, č. 23, 3

otázkám a přiblížit se co nejširším masám lidu. „ Pro nás, v duchu vládního programu je dělnická třída, pracující venkov a pracující inteligence oporou a kritériem naší práce. Jejich potřeby, boje a zápasy, jejich vůle ke konečnému vítězství jsou i pro nás závazné a chceme je ze všech sil podporovat. Nebojíme se ve své činnosti na první místo postavit kulturně politické požadavky vlády. Jsme přesvědčeni, že byvší divadlo na zájmech a potřebách československého lidu nejvíce hřešilo právě svou apolitičností. Nepřestáváme a nechceme přestat být ústavem kulturním a uměleckým, ale nebojíme se v duchu vládního programu býti i divadlem politickým.“<sup>19</sup> A v revolučním zaměření se měla rozvíjet i dramaturgie divadla, jež v tomto duchu také zahájila 19. 6. 1945 na „velké scéně“ svůj provoz Kuršovou inscenací Serafimovičova románu „Železný potok“, v jejímž závěru na jevišti vystoupili skuteční Rudoarmějci.<sup>20</sup> Tímto směrem se chtěl Kurš ubírat i dalšími svými inscenacemi, nicméně jejich neúspěch a celková divácká krize, spojená s měnovou reformou, donutila soubor od těchto záměrů postupně opouštět a orientovat se i na osvědčené kusy, či novinky inspirované nedávnými událostmi války. Tak se tu svým dramatem „Vesnice žen“ úspěšně uvedl Alfréd Radok, který se nesmazatelně zapsal svými odvážnými „kousky“ hlavně na zdejší operní scéně. V této době považoval i on socialistické divadlo jako správnou volbu, jako přirozené navázání na naši meziválečnou avantgardu, zejména na poetické divadlo E. F. Buriana.

Co se týče využití dvou scén Divadla 5. května, pro operní inscenace a významné činohry měla sloužit „velká scéna“ u Wilsonova nádraží, pro ostatní hry se používala Malá scéna na Senovážném náměstí. Ta ovšem sloužila jen do léta 1945, kdy byla přidělena Divadlu mladých pionýrů a činohra Divadla 5. května se musela přestěhovat do Komorního divadla v Hyberské ulici.<sup>21</sup> Naposledy se musela činohra stěhovat po skončení sezóny 45/46 do divadla v Dlouhé třídě, ale to už jako osamostatněné divadlo Činohra 5. května. Zde vydrželo až do svého zániku na konci sezóny r. 1948.

Jak už bylo uvedeno výše, druhou polovinu první poválečné sezóny silně zasáhla návštěvnická krize, která negativně ovlivnila ekonomiku divadel a způsobila tak hluboký deficit. V reakci na nastalou situaci se ÚRO, která měla na starosti ještě několik dalších divadel, provozování Divadla 5. května zřekla. To podnítilo rozpad souborů do dvou samostatných celků: Činohry 5. května provozované zaměstnaneckým družstvem a Velké

---

<sup>19</sup> OTČENÁŠEK ( pozn. 4) 37, (Ant. Kurš v programu své hry Železný potok)

<sup>20</sup> ČERNÝ/ BOKOVÁ ( pozn. 2) 40

<sup>21</sup> Ibidem, 126

opery 5. května s provozovatelem v Ústředí divadel Lidového divadla.<sup>22</sup> Opera zůstala na „velké scéně“, činohra se stáhla pouze do Dlouhé třídy.

V průběhu nové sezóny se činoherní soubor ovšem stále více vzdaloval svému původnímu zaměření a programu „divadla lidu“, na kterém Kurš stále trval. Narůstající neshody a vyslovení nedůvěry ho donutili v dubnu r. 1947 z divadla odejít. Na jeho místě se poté vystřídalo několik osobností. Řešením špatné hospodářské situace mělo být zřízení zájezdové skupiny, vedené hercem Jindřichem Plachtou (tzv. Divadlo pod plachtou), která objížděla český venkov. Divadlo se nyní zaměřovalo spíše na divácky vděčnější, převážně zábavný, konverzační repertoár, s kterým slavilo relativní úspěchy. Ke společenskokritické dramatice se soubor vracel až v posledním půlroce své existence, kdy navzdory zřetelnému zkvalitnění a stabilizaci bylo divadlo rozhodnutím ministerstva školství a osvěty v červnu 1948 zrušeno. Vedoucí divadelního odboru Miroslav Kouřil jeho vedení oznámil, že divadlo již splnilo své kulturně politické poslání. Úřední zpráva o jeho zrušení však nebyla nikdy vydána. Většina jeho souboru pak přešla do Divadla filmového studia a část do souboru Národního divadla.<sup>23</sup>

### 3.2 Velká opera 5. května

Vznik druhé, navíc samostatné, operní scény znamenal pro hlavní město významný krok kupředu. Ve svém samojediném působení na tomto poli, začínalo totiž Národní divadlo „kornatět“ a nevítaný konkurent ho mohl vybudit k většímu úsilí. A to se právě během krátkého, zato velmi silného působení Velké opery dělo. Pro obě scény- jako pro vzájemné konkurenty- znamenalo vědomí dalšího operního subjektu velkou uměleckou pobídku a zajišťoval se tak trvalý inscenační vzestup. I přesto, že se repertoárově v podstatě nepřekrývaly (Národní divadlo si pro sebe vyhradilo klasický český repertoár, Velké opeře připadla tvorba zahraniční a moderní. Sřetly se pouze ve čtyřech kusech: Braniboři v Čechách, Carmen, Káťa Kabanová a Aida.<sup>24</sup>) zapříčinil nakonec konkurenční boj zánik mladé nadějně scény.

Jak již bylo uvedeno výše, duší celého projektu Velké opery se stal mladý, nadaný a cílevědomý dirigent, režisér a skladatel Václav Kašík, v plodném spojení se svým učitelem- váženým skladatelem Aloisem Hábou, jenž se měl stát, jakožto zkušená a zralá umělecká osobnost garantem mladého operního kolektivu. Jako další dirigenti zde působili Jindřich

---

<sup>22</sup> Ibidem, 40, 126, 510; Jindřich ČERNÝ: Osudy českého divadla po druhé světové válce- divadlo a společnost 1945- 1955, Praha 2007, 88; Otčenášek (viz pozn. 4), 40

<sup>23</sup> ČERNÝ (pozn. 3), 132, 178; ČERNÝ/ BOKOVÁ ( pozn. 2), 41

<sup>24</sup> ČERNÝ/ BOKOVÁ (pozn. 2), 511

Bubeníček, Karel Ančerl, Jiří Jirouš a v poslední sezóně Robert Brock- všichni absolventi pražské konzervatoře a žáci Pavla Dědečka a Václava Talicha. Choreografii tvořila Nina Jirsíková, která před válkou spolupracovala s E. F. Burianem a nedávno se vrátila z koncentračního tábora. Působili zde režiséři Václav Kašlík, Jiří Fiedler, Alfréd Radok a pohostinsky Karel Jernek. Určující scénografickou osobností zde byli František Tröster a hlavně mladý Josef Svoboda, který se tu záhy po zahájení první sezóny stal šéfem výpravy. Hudební soubor se na základě konkursů sestavil hned v červnu r. 1945- vznikl tak 75 členný orchestr, 35 členný balet, 70 členný sbor a 40 členný kolektiv sólistů.<sup>25</sup> Tito převážně mladí a nezkušení pěvci dostávali hned od začátku náročné role, na které ovšem nebyli mnohdy ještě pěvecky vyspělí. Toho si ovšem bylo vedení opery vědomo, a tak soustavně dbalo o jejich další pěvecké školení, které i podle kritiky brzy přineslo kýžené výsledky a pěvecká úroveň sboru se rok od roku zlepšovala. Dalším progresivním krokem byla i pohybová a herecká výuka pěvců, na což vedení kladlo neobvyklý důraz v rámci svého hlavního cíle „zdivadelnění opery“.

Tito mladí divadelníci viděli ve svém současném postavení jednoznačnou výzvu k započetí přeměny dosud strnulých operních forem. Tuto reformu chápali jednak v rovině reprodukční, jednak v rovině nového komponování hudby. Jak uvádí V. Kašlík v úvodním čísle 1. ročníku časopisu *Velká opera* a později ve sborníku opery<sup>26</sup>: „v době filmů, dynamických sportovních událostí, civilizačního tempa a sociálních přelomů“ vycítili vyprázdněnost starých forem a obsahů, kdy „velké procento diváků považuje operu za již mrtvý útvar, neodvratně odsouzený k zániku“ a často ji poslouchají jen se zavřenýma očima a na scénu se raději ani nedívají. Strhává je tak jen jedna složka umění. A tuto situaci se *Velká opera* po celou dobu své existence pokouší zvrátit. Je si totiž vědoma, že operní forma je „jednou z nejúčinnějších forem umění“, plná emočního vypětí a náboje. Nemůže se tedy uchýlovat k prostředkům činohry či filmu, jako absolutně odlišným formám. „Sloučením slova, hudby, pohybu, dekorace a světla v jediný útvar“ chtějí „zaujmout diváka básnickým přetavením hudby, dynamičností pohybů, novou dramatickostí a unést posluchače do světa čisté jevištní fantasmie.“ Přitom se ovšem nesmí zapomínat, „že hudba je nejfantastičtější a nejabstraktnější umění, a že se musí při tvoření nového a reprodukci starého na to myslet, a tuto abstraktnost ve formě a fantasmijnost v reprodukci uplatňovati.“ V tomto duchu mají být i zpěváci- herci vedeni k „odpoutané hře s dekorací a rekvizitami“ v pohybu se mají uvolnit téměř až k tanečnímu vyjádření. Proto má být celý „soubor speciálně školen a to po stránce

---

<sup>25</sup> Olga JANÁČKOVÁ: *Velká opera* 5. Května, in: *Divadlo nové doby*, Praha 1989, 84

<sup>26</sup> Václav KAŠLÍK: *O našem divadle*. Sborník *Velká opera* 5. května, Praha 1948, 3-7



pohybové (hodiny tance, akrobacie a pohybové kultury atd.), po stránce výslovnosti a konečně v neposlední míře po stránce celkového duševního zaměření. Neboť nový, inteligentní zpěvák musí být stejně dobrým hercem jako tanečníkem.“ Chtějí se tak znovu přiblížit co nejširšímu okruhu soudobých posluchačů, udělat z opery žánr pro široké vrstvy obyvatelstva. Vytyčili si tak program lidového hudebního divadla.

Dle původního záměru zde chtěli své publikum seznamovat převážně s moderní tvorbou, avšak z důvodů ekonomických těžkostí byli nuceni uchýlit se převážně k ověřenému světovému repertoáru. I zde se však pokaždé snažili o nové pojetí již zakořeněných inscenačních zvyklostí. Jejich kritika si tak poté mnohdy sama protiřečila, když jim vytýkala neoriginalitu v uvádění klasiků a vzápětí se bouřila nad haněním těchto velikánů operního světa. Snaha stát se v Praze novým kulturním centrem se promítla v hostování amerického dirigenta Waltera Ducloux z New Yorku, sólistů milánské Scaly a londýnského baletu Sader's Wells či uspořádáním plesu v opeře, zřízením veřejně přístupného klubu a kavárny a druhou a třetí sezónu vydáváním časopisu Velká opera.<sup>27</sup>

Umělecké prostředí muselo být ve Velké opeře opravdu neobyčejně inspirující a stimulující tvůrčího ducha všech zúčastněných. Během tří sezón tu totiž pod vedením různých režisérů a dirigentů vznikala opravdu unikátní díla zpracovaná neotřelým, mnohdy provokativním způsobem. Prvním takovým odvážným kusem byla hned první- tedy zahajující- inscenace Václava Kašlíka Braniboři v Čechách. Tato těžká a svým způsobem málo oblíbená Smetanova opera dostala pod vedením Kašlíka a hlavně na scéně Františka Trösterera nový aktualizovaný háv. Slavný scénograf tu vystavil scénu na půdorysu hákového kříže, který se v závěru představení rozlomil. Již téma spolu s působivou scénou a mohutnou složkou sboru muselo pouhých pět měsíců po skončení válečných hrůz, na Pražany udělat veliký dojem. Odvážným činem mladé opery bylo inscenovat právě tento kus pouhých pět dní před jeho provedením v Národním divadle.<sup>28</sup> Oproti tomuto klasickému nastudování měla Velká opera obrovský úspěch.

Pak už ale Václav Kašlík oslovil talentovaného scénografa Josefa Svobodu, kterému v té době nebylo ani 26 let. Tak se započala jejich dlouhá spolupráce, dalece přesahující trvání Velké opery. Ještě na konci téhož roku stačil mladý scénograf pod vedením režiséra Jiřího Fiedlera připravit scénické prostředí pro Ostrčilovu hru Kunálovy oči. Tento výtvarník se významně podílel na celkové tváři Velké opery a dokonale souzněl s jejím uměleckým

---

<sup>27</sup> ČERNÝ/ BOKOVÁ (pozn. 2) 510; JANÁČKOVÁ (pozn. 25)91

<sup>28</sup> Ibidem

programem a s jejími režiséry. Když se dnes mluví o Velké opeře a o jejích zásadních inscenacích, zmiňují se vždy „Braniboři“, pro svou možná až prvoplánově aktualizovanou scénu Trösterovu nebo Radokovy „Hoffmanovy povídky“, Kašílkova „Prodaná nevěsta“ a „Maškaráda“ či Fiedlerovy „Výlety páně Broučkoví“, vždy (až na první zmíněnou výjimku) za nimi stojí jediný scénograf- Josef Svoboda.

Přes všechny své snahy a revoluční výboje však již v únoru 1948 přinášejí deníky zprávu o oficiálním návrhu spojení obou pražských operních scén v jedinou, pod hlavičkou Národního divadla. Proti tomu se tisk- zejména Mladá fronta- ostře bouří a otiskuje na svých stránkách i dopisy svých rozčilených čtenářů. Všichni se shodují na důležité úloze druhé pražské opery v jejím novátorství, experimentování a elánu oproti reprezentativně strnulé scéně Národního divadla. Celkově- potřebu minimálně dvou operních divadel vidí všichni velmi jednoznačně. Zajímavé je, že téměř všichni ve svých připomínkách zmiňují kvalitativní nevyrovnanost inscenací uváděných Velkou operou. Hovoří o „dětských nemocech“<sup>29</sup>, „prvotním klopýtavém začátku“<sup>30</sup> o „omylech“<sup>31</sup>-aby pak vzápětí uznali, že na tyto omyly má mladá hledající scéna nárok. Tolerují jim nedostatky, omlouvají inscenační přešlapy, v zájmu vědomí novátorského významu Velké opery. V březnu se k nim přidává svým dopisem vládě i ÚRO jménem svého předsednictva, v čele s předsedou Antonínem Zápotockým a generálním tajemníkem Evženem Erbanem: „V jednání o stabilizaci provozovatelských poměrů této scény stojí ÚRO za požadavkem všech zaměstnanců Velké opery, aby tato druhá opera v Praze byla postátněna jako samostatná umělecká a hospodářská jednotka s vlastním statutem, který by zaručil vlastní umělecké vedení a samostatné účtování.“<sup>32</sup> V květnu pak Mladá fronta otiskuje otevřený společný dopis od různých československých závodů jako je Tatra, Stalinovy závody, Odkolek, Tesla, Zátka aj., kteří se také připojují k podpoře své oblíbené opery.<sup>33</sup> Jako k pousmání působí zmínka jednoho z redaktorů Mladé fronty, který se podivuje, že přesto jak kvalitní kolektiv je zde cítit – od osvětlovačů, přes herce až po dirigenta - což je „ten pravý model socialistického umění“ - se divák dočítá o likvidaci Velké opery 5. května „a k tomu ještě po únoru!“ Divák se diví, že by socialistické budování mělo jít ruku v ruce s odbouráváním a s nezdravě zbahňující simplifikací našeho hudebního života.“<sup>34</sup> Současný divák by ovšem již věděl, že ne „a k tomu ještě po únoru“, nýbrž „právě

---

<sup>29</sup> Vladimír BOR: Jen jedna opera v Praze?, in: Mladá fronta, 8. 2. 1948, roč. IV., č. 33, 5

<sup>30</sup> Vladimír BOR: Dvě pražské opery, in: Mladá fronta, 15. 2. 1948, roč. IV., č. 39, 6

<sup>31</sup> Jaroslav HULÁK: Připravíme se o operu světové pověsti?, in: Mladá fronta, 9. 5. 1948, roč. IV., č. 109, 4

<sup>32</sup> Antonín ZÁPOTOCKÝ/ Evžen ERBAN: dopis předsednictvu vlády otiskla Mladá fronta 11. 5. 1948, roč. IV., č. 110, 4

<sup>33</sup> HLK-JVS : Divadlo, které naučilo lid chodit na operu, in: Mladá fronta, 12. 5. 1948, roč. IV., č. 111, 4

<sup>34</sup> Adolf KROUPA: Kulturní ostuda- divák se diví, in: Mladá fronta, 9. 5. 1948, roč. IV., č. 109, 4

proto, že po únoru.“ Připomínky tisku byly brzy poté zastaveny a ve víru nových politických událostí, změn a budování si na osud opery již nikdo nevzpomněl. K 1. 8. 1948 došlo tedy k fúzi Velké opery s Národním divadlem, kdy se budova u Wilsonova nádraží stala třetí scénou Národního divadla. To nakonec převzalo až na výjimky (např. cizinci) celý soubor Velké opery- sólisty, pěvecký soubor i orchestr- a zajistilo jim tak sociální zajištění, ač byli tito pracovníci ve srovnání se zaměstnanci Národního divadla značně finančně podhodnoceni.<sup>35</sup> Do repertoáru hlavní operní scény bylo převzato dvanáct z patnácti oper Velké opery. Zavrženy byly tedy jen Hoffmanovy povídky, Prodaná nevěsta a Rigoletto, neboť podle slov šéfa opery ND Otakara Jeremiáše „za ně nelze vzít podle směrnic, které vytyčil letošní kulturní sjezd, uměleckou zodpovědnost.“ Nejpozději do r. 1952 však byly staženy všechny.<sup>36</sup>

Jako důvod pro přidružení Velké opery k ND se uváděla potřeba třetí scény pro státní divadlo, kde si již místní činoherní soubor stěžoval na nízký počet večerů, který mu je vyhrazen. Navíc by tak oba soubory byly ekonomicky udržitelnější. Vážným faktem však zůstává, že se tak především odstranil nebezpečný konkurent tradiční operní scéně a hlavně, že celkový umělecký styl zavedený ve Velké opeře do budoucna již absolutně nemohl vyhovovat záměrům nové státní politiky a jejímu vkusu v intencích socialistického realismu. Znamenalo to především přerušení či zpomalení dalšího vývoje moderní operní režie, který Velká opera tak úspěšně započala.

---

<sup>35</sup> JANÁČKOVÁ (pozn. 25), 112-113

<sup>36</sup> Ibidem, 114; Zdeněk HEDVÁBNÝ: Alfréd Radok- zpráva o jednom osudu, Praha 1994, 155

## 4 Josef Svoboda

### 4.1 Východiska a tvůrčí začátky

Josef Svoboda o sobě s nadsázkou říkal, že se narodil mezi dřevěnými hoblinami, pod tesařskou lavicí.<sup>37</sup> Tato nadsázka by se však v případě tohoto neobyčejně vnímavého člověka neměla brát na lehkou váhu. Prostředí, z něhož Josef Svoboda vyšel, ho totiž skutečně velmi podstatně ovlivnilo a zformovalo. Truhlářská dílna jeho tatínka, hned naproti domu v Čáslavi, kde se r. 1920 narodil, byla prvním určujícím světem, který malý „Pepek“ vnímal a poznával. Všechny jeho hračky, které si záhy uměl vyrobit i sám, pocházely odsud. Zdá se, že tvůrčí činnost pro něj byla odmala něčím zcela přirozeným a hlavně okouzlujícím. Když jim, jemu a jeho o dva roky mladšímu bratrově, poslal strýc malé loutkové divadélko, byl to pro něj nový objev. V prádelně, kterou zaplnil tovaryšskými židličkami z otcovy dílny, pak dětem z okolí hrával divadlo. To mu ovšem záhy připadalo nedokonalé a tak si začal vyrábět jiné, podle vlastních představ.<sup>38</sup> A zde asi také získal své první zkušenosti s divadelním prostorem, který ho, dle jeho slov nepřestal nikdy fascinovat. Těžko posoudit, zda by se Svobodovo směřování odvíjelo stejně, kdyby to nebyla právě ona truhlářská dílna, odkud v podstatě pocházel. Bylo to právě toto prostředí, které ho naučilo vážit si dobré řemeslnické práce a vůbec práce jako takové.

Nebylo to však jen řemeslné prostředí, které ho prvotně fascinovalo. Na jeho umělecké osobnosti se významnou měrou podepsala i krajina kolem Čáslavi, přírodní děje a světelné zázraky, které s takovým úžasem i závistí pozoroval. Ve své knize „Tajemství divadelního prostoru“ popisuje, jak se rád toulával švestkovými alejemi, bažantnicemi a zarostlými mezemi za Čáslaví, které se zařezávaly do terénu a sledovaly jeho vlnění. Tady fascinovaně sledoval hru světla a stínů, sluneční paprsky, které probleskovaly mezi listovím. (Toho si Svoboda užil v pravý čas, protože velká většina takových polních cest měla v blízké budoucnosti ustoupit „velkým širým rodným lánům.“) Líčí zde i dětský zážitek z návštěvy u babičky, kdy se celá rodina sešla u stolu na zahradě a on pozoroval „zvláštní polézavý stín, který propouštěly višňové stromy“, kterých byla všude kolem spousta a jak ho později, když poznal impresionisty a „dělal Čechova“ spalovala „touha vytvořit dojem, že atmosféra sadu i chvění teplého vzduchu jsou na jevišti fyzicky přítomny.“<sup>39</sup> A takové poetické odpoledne, jakoby se skutečně do jeho pozdějších výprav vpisovalo.

---

<sup>37</sup> Helena ALBERTOVÁ: Josef Svoboda- Scenographer, Praha 2008, 9

<sup>38</sup> Josef SVOBODA: Tajemství divadelního prostoru, Praha 1990, 15

<sup>39</sup> Ibidem, 14

Nemalý význam mělo určitě také Josefova tvrdohlavost a rozhodnutí stát se malířem. V patnácti letech tak chtěl opustit osmileté gymnázium a vydat se na uměleckou školu. V tomto okamžiku však zasáhla pevná ruka Josefa Svobody staršího, který mu tuto dráhu, v přirozené nedůvěře k malířské obživě, jednoduše zatlhl. Zde se ovšem srazily dvě silné osobnosti a mladý zhrzený malíř přesto gymnázium opustil a z trucu nastoupil do učení nikam jinam, než právě do otcovy dílny. Za dva roky tvrdé dřiny tu obdržel učňovský list a za rok na to list tovaryšský. Jak sám doznává: „V celku měly pro mne tyhle tři roky vzdorovitého učení neocenitelný význam. Vedle odborníka, jímž tatínek byl, jsem si osvojil podstatu jednoho ze základních řemesel a naučil se myslet v jeho řádu a zároveň jsem měl dost času na malování, které právě díky tomu, že jsem pochopil jeden řád, začalo dostávat promyšlenější podobu.“<sup>40</sup>

Tím skončilo pro Josefa Svobodu dětství a on nastoupil na dvouletou mistrovskou školu truhlářskou v Praze, na Žižkově. Praha pro něj byla zjevením- množství divadel, knihkupectví, galerií a hlavně jedinečná architektura, kterou obdivoval. To vše ovšem na pozadí začínající války- Mnichov, Protektorát Čechy a Morava, studentské bouře a uzavření všech vysokých škol. Už v tomto období se mladý výtvarník spojil s čáslavskými ochotníky, pro které navrhl několik scén. Na počest osmdesátého výročí od smrti Boženy Němcové nastudovali r. 1942 její pohádku O měsíčníku, slunečníku a větrníku a Tylovu Marjánku, matku pluku. Recenzent z dobového plátku Árijský boj ve scéně bystře vypožoroval inspiraci od „Židů Voskovce a Wericha“<sup>41</sup> a neshledal ji tedy „ani vkusnou ani působivou.“ Jinak ji vidí kritik Českého slova, který už Svobodu tituluje zkratkou arch. a chválí jeho vtipně rozvrženou scénu do jevištního prostoru.<sup>42</sup>

Po ukončení truhlářské školy přešel Svoboda na Speciální školu pro vnitřní architekturu, zakončenou maturitou. A tady právě působilo několik vynikajících profesorů, kteří nadále nemohli učit na vysokých školách. Jedním z nich- profesorem na komposici- byl František Tröster. Setkání s takovým kouzelníkem divadelního výtvarnictví, se na Svobodovy nemohlo nepodepsat. Bylo už naznačeno, že velkým výtvarnickým vzorem byla meziválečná avantgarda; a scénografická lekce Trösterova a také Hofmanova se u něj zapřít nedá. V r. 1943 úspěšně složil maturitu a hned poté zde nastoupil jako učitel. Na žižkovské škole tak působil až do konce války.

Není divu, že se Svobodova výrazná osobnost v novém kulturním prostředí Prahy dostala do společnosti stejně výrazných mladých lidí, kteří podobným způsobem prožívali válečné

---

<sup>40</sup> Ibidem, 17

<sup>41</sup> Árijský boj, 18. 4. 1942

<sup>42</sup> České slovo, 15. 5. 1942

období, stejně citlivě vnímali útrapy a křivdy, podobným způsobem je trápila bezmoc vůči jejich osudu uprostřed válčícího světa. A všichni tito mladí lidé museli tak rychle dospět. Svou energii vkládali do plánů do budoucnosti, do svobodné kulturní tvůrčí budoucnosti, kde bude hrát umění zajisté velikou roli. Tato skupina se scházela v bytě u sourozenců Kárnetových a jak vzpomíná Josef Svoboda, tvořili ji František Vrba, Václav Kašík, Ladislav Fikar, Jiří Brdečka, Josef Šmíd, Alfréd Radok, Ivan Waiss, Jiří Fried, Arnošt Paderlík a Václav Špidla.<sup>43</sup> Tady se zřejmě divoce diskutovalo a tvořily se plány do budoucnosti. Snem těchto mladých lidí bylo vytvořit ve svobodné republice nové nezávislé experimentální divadlo, kde by se mohly uplatnit všechny jejich revoluční tvůrčí záměry.

A tato skupina, nebo jak ji nazývá Svoboda- naše parta, se v září 1943 pod názvem Nový soubor představila ve Smetanově muzeu dramatickými úryvky z Hölderlinova „Empedokla“ v režii Jiřího Kárneta. Josef Svoboda tu na scéně postavil vysokou konstrukci složenou ze tří úzkých a velmi příkrých lávek, které na sebe stupňovitě navazovaly. Vzniklo tak jakési do nebe vedoucí molo, které kladlo na herce značné nároky, zároveň však muselo být neobyčejně působivým prvkem, který určoval celou kompozici hry. Dalším kusem mladého souboru byla Strindbergova „Nevěsta“, jejíž scéně věnuje Svoboda ve svých vzpomínkách podrobnější popis. Vytvořil ji ze dvou schodišť ve tvaru sedlové střechy, kde bylo její sedlo zároveň šedesáti centimetrovou hrací plochou. „Schody bez podstupnic byly zcela průhledné a já jsem tady uskutečnil svou představu proměny sedlové střechy z latí ve schodiště. Do předního schodiště bylo vkomponováno nízké pódium s kontrašikmou, která byla základní hrací plochou. Prostě jsem se už tenkrát snažil zakódovat do jediné konstrukce všechny potřebné funkce a významy, vytvořit artefakt, který se teprve hrou stane konkrétním prostředím. To se také podařilo a na první pohled abstraktní prostor se hrou herců proměňoval ve stavení, v cestu k jezeru, v jezero. A poprvé jsem tady použil schodiště jako dramatického prvku.“<sup>44</sup> A schodiště jako jediný scénický prvek, který v sobě obsahuje všechny proměny představení a podstatu výtvarného vyjádření, Svoboda později opravdu použije ještě mnohokrát. Už v těchto raných pracích lze tedy jednoznačně vysledovat, jakým směrem se bude další cesta tohoto výtvarníka a budoucího profesionálního scénografa ubírat, třebaže v těchto letech ještě nebyla zcela artikulována.

Podobně to platilo o jeho první světelné scénografii, kterou v pozdějších letech rozvinul do neuvěřitelných fantastických pozic. Tato jeho první světelná hra se však díky nacistické uzavírci všech divadel v září r. 1944, nemohla uskutečnit. Jednalo se o hru Jiřího Kárneta

---

<sup>43</sup> SVOBODA (pozn. 38), 18

<sup>44</sup> Ibidem, 19

Bloudění, kde byla scéna založena „na sedmi hyperboloidech, které měly schopnost vést světlo po svém plášti. Scéna byla z jednoho materiálu- z tylu, který celou konstrukci hyperboloidů usnadňoval a byl i základním horizontem scény. Scénografie- pro níž jsem měl podrobný scénář - navozovala dojem krápníkové jeskyně (pro nás to bylo prostředí protektorátu), ale zároveň se musela proměňovat, a tyto proměny jsem dělal pouze světlem a filmovou a diapozitivní projekcí s vědomím, že herci na jevišti a na filmu musejí být totožní. Samozřejmě jsem také vycházel ze všeho, co už přede mnou vyzkoušel E. F. Burian.“<sup>45</sup> A jak uvádí ve své knize Helena Albertová, možná to byl „genius loci“, který zde na mladého umělce působil, protože hra byla připravována pro Městské divadlo v ulici Na Poříčí, kde v letech 1934-1941 působil ještě před svou internací v koncentračním táboře, také Emil František Burian.<sup>46</sup> Je pravdou, že poetické rysy burianovského pojetí se ve Svobodově díle objevují neustále a tuto inspiraci scénograf také nikdy neskrýval.

Tyto první zkušenosti se scénickým prostorem byly natolik určující, že rozhodnutí věnovat se ve své další kariéře divadlu, bylo pro něj zcela logické, přirozené vyústění jeho dosavadního výtvarného úsilí.

## 4.2 Scénografické pojetí

V první řadě je třeba zmínit, že Svobodovo nahlížení scénografie se ve velké míře odehrávalo přes architekturu. Architekt musí být schopen vnímat prostor a musí umět konstruovat, což je nezbytné i pro scénografii. Studium samotné scénografie jako oboru, Svoboda dle svých slov neuznává. Měla by být nutně až nástavbou předcházejícího studia. „Je to sice široce založená, ale tím nutně povrchní příprava, které chybí základní vědní obor, z jehož metody by vycházela...Výchova scénografů, jenom scénografů je tudíž nedostatečná a vlastně nemožná.“<sup>47</sup> Architektonický základ však zcela vyhovuje potřebám scénografa. Už Vitruvius ve svých Deseti knihách o architektuře popisuje architekta jako někoho, kdo musí být široce vzdělán v různých vědních oborech, aby mohl dobře zvládat vlastní praxi. Kdyby si současný student architektury přečetl, co od něj tento antický architekt a filosof očekává, patrně by se zděsil nebo studia zanechal. Podle Vitruvia se stavitelství skládá z teorie a praxe přičemž stavitel musí ovládnout obojí-musí být tedy nadaný i učenlivý ve vědě. „Musí být znalý čtení a psaní, zkušený s kreslicím rydlem, vzdělaný v geometrii, ne nevědomý v optice, poučený aritmetikou, aby měl značné vědomosti z dějepisu, aby bedlivě poslouchal filosofy,

---

<sup>45</sup> Ibidem, 19

<sup>46</sup> ALBERTOVÁ (pozn. 37), 14

<sup>47</sup> SVOBODA (pozn. 38), 25

aby se vyznal v hudbě, nebyl neznalý lékařství, seznámil se s rozhodnutími právníků a aby si osvojil vědomosti o hvězdářství a o zákonech nebeských.“<sup>48</sup> Tato nebo podobná mnohost vědních oborů Svobodu fascinovala a je pravdou, že on sám se zajímal o četné disciplíny, jako byly chemie, fyzika, matematika, mechanika ale hlavně optika, která ho jednoznačně uchvátila a pohltila. Mimoto ještě po válce vystudoval architekturu na Vysoké umělecko-průmyslové škole a r. 1945 se zapsal jako mimořádný posluchač filosofické fakulty, obory dějiny umění a filosofie. S takovými znalostmi tedy vyrazil do divadelního ringu, kde je, a to zejména ty technické, hojně uplatňoval. Jak sám říkal: „ Moderní technický postup patří do moderního divadla právě tak jako výtah nebo automatická pračka do moderního činžáku.“<sup>49</sup> Svoboda opravdu ve svých výpravách zapojoval techniku v nebyvalé míře, protože mu jednak značně ulehčovala práci a jednak mu dovoľovala ony zarážející, uchvacující efekty, kterými od počátků v Divadle 5. května ohromoval publikum. „ Často mi vytýkají, že příliš využívám techniku, že vyrábím komplikované stroje, které se stávají samoúčelem. Jestli vůbec něčeho lituji, pak toho, že nemohu disponovat tak, jak bych chtěl vším, co nabízí současná technika a co dnešní divadlo, které zůstalo na úrovni 19. století, odmítá brát v úvahu. Kdybych mohl, uchýlil bych se k počítačům, k elektronice; bohužel si ještě málo divadel může dovolit tyto nákladné prostředky, “ říká po letech.<sup>50</sup> Velkou jeho výhodou v pozici scénografa, či dokonce šéfa výpravy byl jeho řemeslný, truhlářský základ. Modely svých scén si tak mohl jednoduše vyrábět sám a navíc přesně věděl, jak bude daný scénický prvek fungovat, jak se bude chovat na jevišti. Zákonitě tak nemohl pracovníkům v technických, konstrukčních či výtvarných divadelních dílnách předložit něco, co by nebylo možné zkonstruovat. Jak uvádí v rozhovoru pro Mladou Frontu: „ Ovládám své řemeslo a nikdo v dílně mi nemůže říct, že něco nejde udělat.“<sup>51</sup>

Dalším základním kamenem Svobodovy scénografie je jednoznačně světlo. To jistě pramení již z jeho průzkumnického založení a dětských zážitků z venkovské krajiny, kde se s ním vlastně prvně seznamoval a kde se začal také obdivovat kouzlům, které tento fyzikální projev přírody dokáže vyčarovat. Postupem doby začal prostor své scény stavět vlastně jenom tímto nehmotným prostředkem, s kterým vášnivě experimentoval i pomocí zrcadel klasických i propustných. Laterna Magika pak byla vyvrcholením těchto snah. Dle jeho vlastních slov: „ Scénografie může například znamenat jeviště naplněné párou a paprsek světla, který skrze ni

---

<sup>48</sup> VITRUVIUS: Deset knih o architektuře, kniha I., Praha 1979,1

<sup>49</sup> Věra PTÁČKOVÁ: Česká scénografie XX. Století, Praha 1982, 200

<sup>50</sup> Věra PTÁČKOVÁ: Josef Svoboda, Praha 1984, 126

<sup>51</sup> Josef Svoboda v rozhovoru pro Mladou Frontu, René ZACHOVALOVÁ: Hovoříme s mladými umělci, in: Mladá Fronta, 30. 3. 1947, roč. III., č. 76, 5



proniká.“<sup>52</sup> Taková představa scény vyvolává poetické naladění. A Svoboda přiznává, že na scéně rád vytváří atmosféru, kouzlo. A to se mu zaručeně daří. Jak píše Věra Ptáčková, vytváří na scéně tzv. „psychoplastický prostor.“<sup>53</sup>

Pro Svobodu se také mění celkový pohled na scénografii. V první řadě je pro něj samostatnou a aktivní dramatickou složkou. Jeho výpravy se dynamicky podílejí na vytváření celkového charakteru představení. Není to jen „pozadí, dokonce ani nádoba, ale dramatická složka, která integruje se všemi ostatními výrazovými složkami nebo prvky inscenace a podílí se na kumulativním účinku na diváka.“<sup>54</sup> Přesto však, jak tvrdí, nechce svou scénou odvádět pozornost od ostatních složek představení- např. od hry herce. Všechny složky inscenace by měly být v rovnováze, neboť „divadlo je syntetický fenomén“. Chybí-li však něco v hereckém provedení, musí se přidat na scénografii, a naopak.<sup>55</sup> To byl však zřejmě častý případ právě ve Velké opeře 5. května, kde byly jeho scénografie mnohdy převažujícím činitelem, který zcela opanoval představení.

Josef Svoboda přistupoval k divadelní výpravě jako k něčemu v ideálním případě zcela dynamickému, co se vyvíjí a mění v průběhu představení společně s dějem dramatu, či opery. Scénografie musí přesně vystihnout režisérův záměr a stát se tak součástí definitivní podoby dramatického díla, součástí režie. „Jde jí především o sdělení básnického poselství, ne o prostou informaci.“<sup>56</sup> V nově pojatém dramatickém díle splývají všechny jeho složky – herecká, režijní i scénografická- v jeden celek. Scénografie se stala „scénografií režijní“.<sup>57</sup>

Na počátku jeho kariéry pro něj bylo maximálně přínosným a určujícím faktem setkání a spolupráce se stejně tvůrčími režiséry v Divadle 5. května: Václavem Kašlíkem, Alfrédem Radokem či Jiřím Fiedlerem. Všichni tito mladí umělci našli společný jazyk a vzájemně se povzbuzovali k originálním výbojům.

#### **4.3 Působení ve Velké opeře 5. května**

Přišel konec války a snění o malé mladé experimentální scéně se kamsi vypařilo. Všichni přátelé kolem Josefa Svobody se rozprchli za novými možnostmi mimo divadlo i do tzv. kamenných divadel. Václav Kašlík v té době zakládal Divadlo 5. května v obří budově u

---

<sup>52</sup> Ibidem, 125

<sup>53</sup> PTÁČKOVÁ 1984 (pozn. 50) 159

<sup>54</sup> Ibidem, 126

<sup>55</sup> Ibidem, 123

<sup>56</sup> Ibidem, 127

<sup>57</sup> Ibidem, 25

Wilsonova nádraží a zdálo se, že na své plány z doby války dočista zapomněl nebo se mu už nehodily. Tak to alespoň cítil mladý výtvarník, který v tomto činu viděl jednoznačnou zradu všech svých přátel. A jak mu velela jeho povaha, demonstrativně odjel z hlavního města do Náchoda, kde pracoval u venkovské divadelní společnosti.<sup>58</sup> Zdejší podmínky mu ovšem nemohly dostačovat. Na podzim roku 1945 se zapsal na Umělecko - průmyslovou školu, obor architektura, k profesoru Smetanovi a jak píše ve svých pamětech, rozhodl se, být řádným studentem a nic jiného nedělat. Jak už bylo řečeno, architektura ho velmi zajímala a pro práci v divadle u něj byla zcela nezbytná.

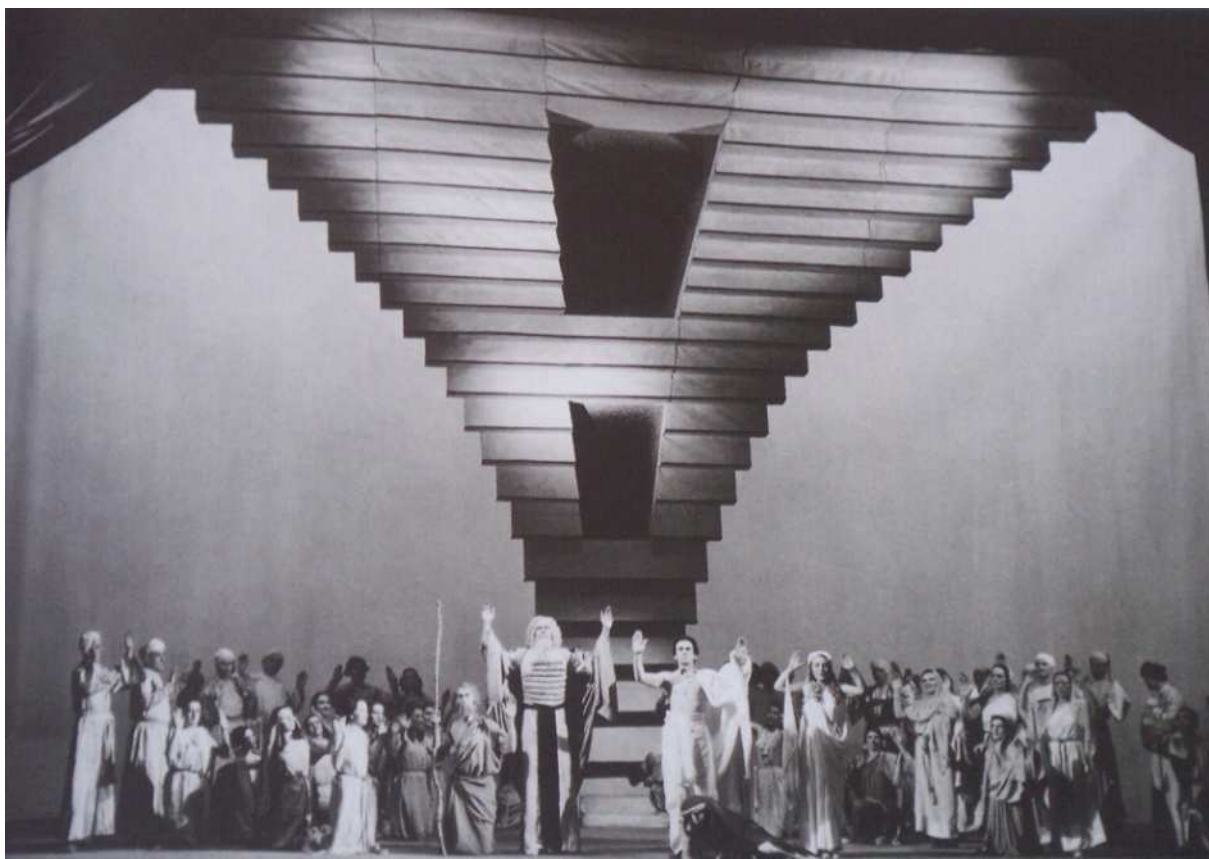
Václav Kašík však na svého přítele nezapomněl a už na Vánoce r. 1945 mu nabídl spolupráci s režisérem Jiřím Fiedlerem na málo známé opeře Otakara Ostrčila „**Kunálovy oči**.“ Tato stará indická pohádka<sup>59</sup> vypráví o královském synu Kunálovi, do kterého se zamiluje jeho nevlastní matka a poté, co ji odmítne, nechá mu zákeřná královna v době nepřítomnosti svého manžela, vydloubat oči. Po mnoha spletitých událostech je však její čin odhalen a ona je vydána na milost a nemilost Kunálovy pomsty. Ten však toto slovo vůbec nezná a královně odpouští. Takové gesto zvítězilo nad všemi nepravostmi a zločiny lidí a Kunálovi se tak opět, zásluhou bohů, vrací zrak. A symbolicky se tohoto děje přidržuje i Svobodova scéna. Tu vybudoval na jednoduchém principu stupňovité pagody se dvěma vchody nad sebou, tvořené třístranným schodištěm.<sup>60</sup> Zde se, jako už ve Smetanově muzeu, rozhodl celý scénický význam vložit do jediného monumentalizovaného symbolu, který má schopnost svým dynamickým a dramatickým nábojem obsáhnout všechny změny, které se na jevišti odehrávají.

---

<sup>58</sup> Zdeněk HEDVÁBNÝ: Alfréd Radok- zpráva o jednom osudu, Praha 1994, 128

<sup>59</sup> ALBERTOVÁ (pozn. 37), 15

<sup>60</sup> Svoboda (pozn. 38), 26



1. Josef Svoboda, O. Ostrčil: *Kunálovy oči*, třetí dějství, 1945.

Když nepočítáme nerealizovanou Strindbergovu „Nevěstu“, bylo to poprvé, kdy se výtvarník vyrovnává se scénickým tvarem v podobě schodiště. To tu už není vnímáno jen jako architektonický a stereometrický tvar, ale jako dramatický a básnický prvek.<sup>61</sup> Takové řešení se ve Velké opeře objeví ještě jednou, v inscenaci Verdiho „Aidy“ a v pozdějších letech Svobodovy scénografické kariéry ještě několikrát.

V Ostrčilově opeře se stupňovitá scéna ve třech dějstvích třikrát proměnila, vždy v souvislosti s dramatickými proměnami děje. V prvním aktu, představovala schodišťová pagoda na modro- fialovém pozadí<sup>62</sup> mohutnou stavbu královského paláce- „ztělesnění neměnného, časem prověřeného řádu.“<sup>63</sup> „Na jejím vrcholu tuší lidstvo právě onen svět vyššího řádu, jehož vedoucí ideou je láska, pokora, slitování a odpuštění.“<sup>64</sup> V dalším jednání jsou však tyto ideální hodnoty narušeny, řád smeten. Bezpráví a křivda, která se nyní dostala k moci, položí tuto pagodu- symbol řádu- na záda, „takže se boční schodiště stalo vertikálním členěním architektury a hrací plochou byla pouze přední část pagody se dvěma vchody

<sup>61</sup> PTÁČKOVÁ 1982 (pozn. 49), 200

<sup>62</sup> Věk: Kunálovy oči v Divadle 5. května, in: Rudé právo, 29. 12. 1945, 2. vydání, č. 196, 4

<sup>63</sup> Svoboda (pozn. 38), 26

<sup>64</sup> Kt: Program Velké opery 5. května k opeře Otakara Ostrčila Kunálovy oči

v obrácené poloze.“<sup>65</sup> Ve třetím, vrcholném aktu, dochází představení k hlavnímu poselství k motivu odpuštění, kdy člověk obstál ve zkoušce a překonává sama sebe. Dospívá tak k vytouženému cíli svého snažení- vrcholu, kterého spolu s ním dosahuje i scéna a celá pagoda se staví na svou špici, aby tak byla blíž člověku. „Nastává období vyššího mravního řádu, o který lidstvo usilovalo. A nad tímto světem je už jen velebný, nekonečný vesmír, v němž Kunála „vidí hvězdy plát.“ Tam splynou jednou naše duše ve věčné blaženosti.“<sup>66</sup>

Jak říká Josef Svoboda, „rychlé pohyby pagody umožňovala krychle, vepsaná do její hmoty.“ Ta byla současně dostatečně pevná, aby se na ní dalo hrát a zároveň variabilní, aby dokázala rychle reagovat na vnitřní dějové zvraty jednotlivých jednání.

Jak prožíval mladý výtvarník první setkání s velkou profesionální scénou, se můžeme dočíst v jeho vzpomínkové knize. „ Stál jsem před bezednou tmou velikého jeviště očarovane i s úzkostí, jestli mě neznámý prostor osloví a otevře se mi. Zažívám tenhle pocit pokaždé, když se setkávám s novým prostředím, a vždycky s napětím čekám, zda a kdy promluví. Ale stalo se, že tohle představení s režisérem J. Fiedlerem bylo skutečným začátkem mé divadelní dráhy.“<sup>67</sup> A byl to začátek opravdu úspěšný, který mu zaručil další spolupráci v tomto nekonvenčním divadle.

V inscenacích Velké opery, na nichž se podílel Josef Svoboda, ovšem velmi často docházelo k problému určení autorství scénických prvků. Obzvláště, když jeho spolupracovníkem byla výrazná režisérská osobnost, jako byli bez pochyby Alfréd Radok či Václav Kašlík, bylo pro dobové kritiky i pro nás velmi těžké odhadnout, zda prvky objevující se na scéně patří invenci Svobodově či režisérově. Výtvarník v jednom ze svých rozhovorů popisuje svoji spolupráci s režisérem jako domluvu, kde se ze všeho nejdříve musí určit inscenační princip, na jehož základně bude vypracován celý další postup. Inscenační plán je pak „idea, kterou se řídí všechny složky divadla při spolupráci na určité opeře. To znamená: dirigent, režisér, výtvarník, choreograf, navrhovatel kostýmů a konečně herci. Touto ideou je určen směr celé inscenace. Jest samozřejmé, že na první schůzce není nikdy inscenační princip stanoven definitivně, nýbrž je několikrát měněn, je hledán ten nejlepší a celé pojetí je stále zdokonalováno..... Byl- li tedy inscenační princip dohodnut, konečně tedy pracuje výtvarník po určitou dobu sám. Tehdy je to práce čistě výtvarná. Na základě textu se prodebátují situace, sepíší se, srovnají, najde se pro ně prostředí, najde se pro ně řád a ekonomie. Čím je prostředí proměnlivější, tím je vypracování těžší. Proto přenáší výtvarník

---

<sup>65</sup> SVOBODA (pozn. 38) 26

<sup>66</sup> Kt: Program Velké Opery 5. Května k opeře Otakara Ostrčila Kunálovy oči

<sup>67</sup> SVOBODA (pozn. 38) 25

prvky z jednotlivých obrazů do druhých různým přeskupováním, přidáním detailů atd. prostorová dekorace vyžaduje daleko větší ekonomie, než dekorace malovaná.“<sup>68</sup>

Režisér Alfréd Radok tuto spolupráci popisuje poněkud emotivněji: „Uskutečňování a hledání budoucí inscenace ve scénografii vyžadovalo intimitu a především žádného zbytečného svědka. Byla mezi námi jakási nevyslovená úmluva- mezi mnou, Svobodou a Vychodilem-, že se nám nejlépe pracuje ve třech. Tím třetím partnerem byla vždy moje žena. Jedině ona nepřekážela ani Svobodovi, ani Vychodilovi, ani mně.... Hovořili jsme zdánlivě nelogicky, v přirovnáních. Neobávali jsme se, že se jeden před druhým zesměšníme tím, s jakou ohromnou chutí labužníků vychutnáváme každou, někdy i velmi škodlivou přísadu, která se zdála být lákavou, nevšední, ohromující. Vzápětí jsme takový „ohromující nápad“ odhodili. Často i po delší době, kdy už se takový „nápad“ objevil ve skicách na papíře, nebo v modelech. Odhazovali jsme velmi lehce i to, do čeho jsme se přechodně zcela zamilovali. Možná, že v této bezstarostné tvůrčí cestě za tvarem byl bezděčný úmysl, abychom jeden druhého vydráždili vždy novým a novým řešením, abychom jeden před druhým ukázali svoji uměleckou potenci.“ Další část ve svém rukopise režisér škrtl, je však velmi důležitá: „Ve spolupráci režiséra s architektem šlo o to znovu prožívat slast z představy prostoru a času, prožívat ji všemi smysly, abychom se zbavili jakékoliv kalkulace. Teprve když byla nalezena „základní představa scény“, tzv. princip, bylo třeba prověřovat. A tady nastupoval s kružítkem a pravítkem intelekt. Ale podstata uměleckého hledání a nalézání scény leží mimo oblast intelektu.“<sup>69</sup>

A takové umělecké doplňování započalo při jejich první spolupráci ve Velké opeře, na inscenaci „fantastické opery“ Jacquese Offenbacha „**Hoffmanovy povídky**“, která měla premiéru 28. 9. 1946, v rámci festivalu Pražské operní léto. V této době muselo její uvedení působit jako zjevení. Jednak již svým charakterem, jednak inscenačním provedením, u kterého se poprvé sešli tak nekonvenční tvůrci, jako byli Svoboda a Radok. Oba se k němu vyjadřují velmi emotivně: „Panebože, co nám naše Hoffmanovy povídky přinesly radosti ze společného jazyka, společné hry! Byli jsme jako opilí, všechno bylo možné, předloha i hudba se našim nápadům poddávaly a vzápětí vyvolávaly další... Vytvořili jsme bezčasí, znaky jednotlivých epoch stavěli vedle sebe, koláž doslova bobtnala poetickou imaginací, barvami, zvuky, tvary a přitom byla přísně stylová. Radok tuhle feérii mistrně zrežíroval a oba jsme zažívali pocit opravdového štěstí,“<sup>70</sup> popisuje své vzpomínky ze společné práce Svoboda.

---

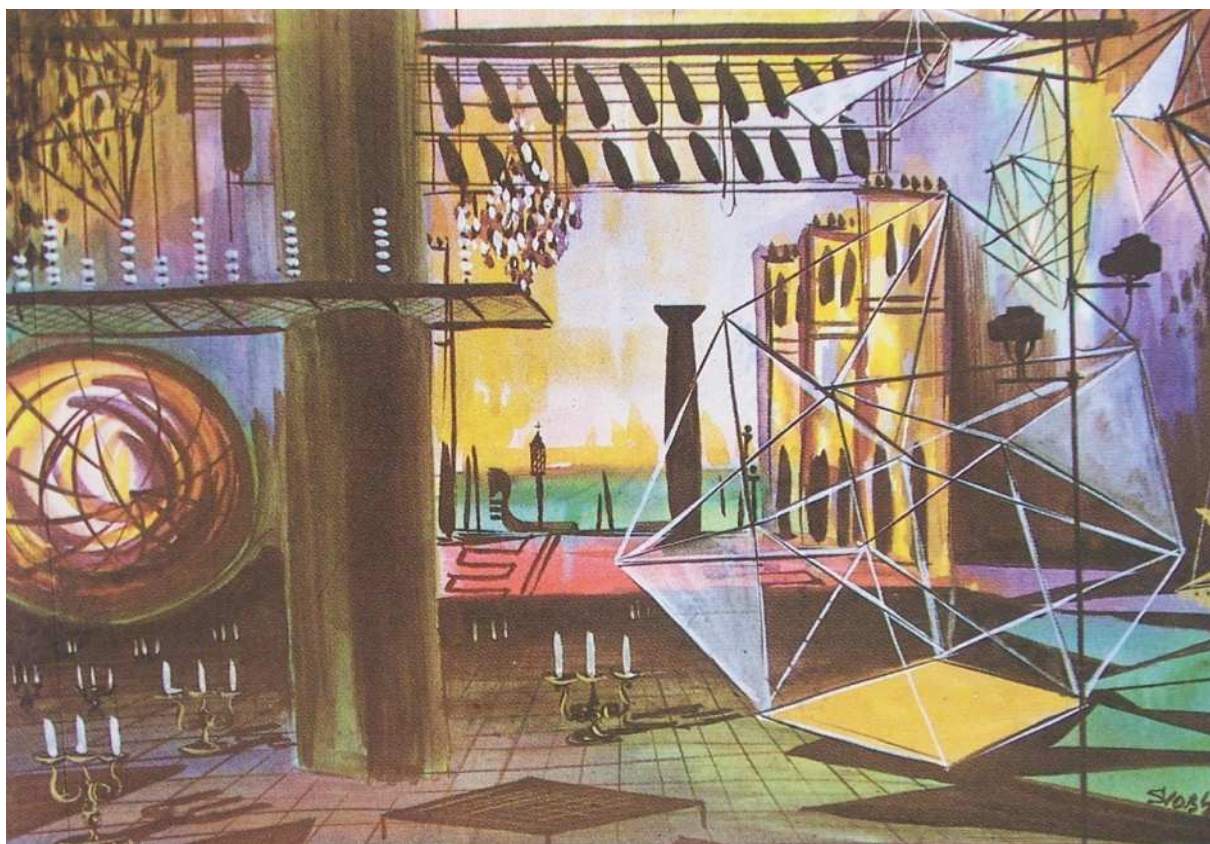
<sup>68</sup> Josef SVOBODA v rozhovoru pro časopis Velká opera 5. května, roč. 1947, č. 3

<sup>69</sup> HEDVÁBNÝ (pozn. 58) 128, 129 (citace z rukopisu Alfréda Radoka)

<sup>70</sup> SVOBODA (pozn. 38) 26

Radok zase mluví o okouzlení technicismem, i když se na jevišti již objevily předměty, které měly svoji věčnost. „Tento začátek byl podle mého dnešního názoru pouhým pokusem o důslednou inscenaci hudby. Byl však, pokud to mohu posoudit, pro inscenační vývoj opery rozhodující.“<sup>71</sup>

A opravdu, celý příběh se pohybuje mezi realitou a snem, které se do sebe volně prolínají, a tato skutečnost umožnila tvůrčí dvojici nepřehlednou řadu fantastických, nesourodých motivů klást vedle sebe a uvádět je tak do nové snové reality, do nevšedního kontextu, který možná mohl působit až mírně chaoticky. Svoboda tak prostřednictvím Radoka objevil imaginativní svět bizarních vazeb a zcela nový způsob nahlížení a prezentace skutečnosti. Režisér si tu libreto upravil tak, aby odpovídalo současnému duchu. Příběh se už tak neodehrává v Lutherově sklepě, kde bohém Hoffman vypravuje studentům, ale přenesl se přímo do divadelního zákulisí, kde jsou jeho posluchači sami herci. Hoffman v líčení svých tří lásek upadá do blouznivého snu, ze kterého ho probouzejí až herci svým bujarým smíchem. Svoboda celou scénu rozdělil do dvou částí: v popředí to byl neskutečný obsah Hoffmanových snů, pozadí bylo zaplněno technickými prvky budoucnosti a do toho se objevila i malovaná scéna s benátským náměstím San Marco.



2. Josef Svoboda, *J. Offenbach: Hoffmanovy povídky*, 1946.

<sup>71</sup> HEDVÁBNÝ (pozn. 58) 128



V levém krajním rohu se tak objevoval mnohokrát zvětšený model krystalu, který sloužil jako interiér pro intimnější scény Hoffmanových záletů. Prostor před ním byl zaplněn živými květinami a občas i hořícími svícny, které sem přinesli sluhové. Naproti tomu vpravo byla zavěšena zvláštní, velká bílá a svítící koule, která se ovšem ve třetím dějství otevřela jako medailónek. Do jedné jeho poloviny se promítal interiér Antoniina pokojíčku, do druhé portrét její matky. (To uvádí Svoboda ve svých vzpomínkách, Zdeněk Hedvábný však popisuje podobiznu v kouli jako portrét herečky, která zpívala Antonii a podle fotek se to jeví pravděpodobněji). Pod tímto prvkem stál malý pohřební vůz tažený houpacím koníkem. Zhruba vprostřed scény stál obrovský průhledný tubus, v němž se křižovaly blesky- symbol zázračné techniky a zároveň vertikální dominanta scény a pomyslná hraniční čára mezi starým a novým moderním světem. Tato hranice byla přísně dodržována i hrou herců, kteří když ji překročili, začali se chovat jako loutky.<sup>72</sup> „Vzadu vedle stožárů světelných mostů tu bylo starobylé divadélko včetně plastiky lva zavěšeného na kladkostroji a ve scéně Giulietty vykouzilo malovanými kulisami Benátky,“<sup>73</sup> jakožto připomínku původu této kurtizány. V tomto snovém prostředí, kde se mísí prvky surrealismu, dada, konstruktivismu, kubo-futurismu, malovaných kulis a výtvarníkovi čiré fantazie, se odehrávají stejně fantazijní situace a hry. D'Appartutto vjíždí na scénu vozem Tatra 37 a div, že při tom nesrazí baletku, rozcvičující se s otevřeným deštníkem,<sup>74</sup> věčný snílek Hoffman se ke své Olympii, uzavřené v krystalu, prodírá cestou plnou keřů s bílými kuličkami,<sup>75</sup> jeho „souboj se Schlemihlem provázely siluety mužů v tmavých dlouhých pláštích, stojících na rampě zády k obecnstvu. Antonie seděla v křesle na vyvýšeném místě 2 metry nad jevištěm, její dlouhé řasnaté roucho padalo až k zemi, zapřažené za pohřební vůz tažený houpacím koněm a v závěru scény se změnilo v jakousi oponu, která výjev uzavřela.“<sup>76</sup> A do toho všeho tančí balet mezi rozestavěnými svícny v choreografii Niny Jirsíkové.

Zde se Velká opera vážně přihlásila ke svému hlavnímu záměru- zdivadelnění opery a vytvoření opravdu syntetického divadla, spojením všech jeho prvků- hudby, zpěvu, hereckého výrazu, scény a tance- v hudebně dramatické divadlo. Svoboda tu spojil, jak už bylo řečeno, prvky předválečné avantgardy se svou jedinečnou imaginací, smyslem pro experiment a zaujetím technickými a světelnými možnostmi, jistě vše hojně podpořené novátorskou vášní

---

<sup>72</sup> Ibidem, 130

<sup>73</sup> SVOBODA (pozn. 38) 26

<sup>74</sup> Vladimír BOR: Divadelní umělci bojují o lepší vkus, in: Mladá fronta, 31. 8. 1946, roč. II., č. 199, 1 (titulní strana!!!)

<sup>75</sup> SVOBODA (pozn. 38) 26

<sup>76</sup> JANÁČKOVÁ (pozn. 25)101

mladého režiséra, který vtiskl celému představení svou osobitou tvář a v podstatě ho přizpůsobil obrazu svému. Inscenace měla jedinečný úspěch jak u kritiky, tak u diváků.

Krátce po jejím uvedení nabídl vedení Velké opery Josefu Svobodovi místo šéfa výpravy a jak sám vzpomíná<sup>77</sup>: „Kde bylo jeho rozhodnutí být jenom řádným studentem.“

Ze šestadvacetiletého studenta druhého ročníku architektury se tak rázem stal profesionální scénograf a hlavně člověk, který měl řídit zhruba 180 členný personál divadelních dílen se zkušenými divadelními řemeslníky a kreslíči<sup>78</sup>, a být současně plně odpovědný za výtvarnou podobu představení. Jak řekl v rozhovoru pro Mladou frontu, v tomto divadle byl každý řemeslník také divadelníkem a přistupoval k práci s tvůrčím elánem.<sup>79</sup> Je tedy zřejmé, že tento divadelní začátečník s jen nepatrnými zkušenostmi, musel mít v takovém prostředí z počátku trochu zvláštní pocit. Mnohdy prý ani neznal odborný technický termín, a tak musel čekat, až ho někdo použije, aby se poučil. Připadalo mu zahanbující se ptát a „dělat tak ze sebe blázna“, vzhledem k tomu, že potřeboval u svých podřízených získat autoritu pro sebe i pro svou práci.<sup>80</sup> „Z počátku jsem si připadal jako nahý v trní, nevím, co bych dal za to, kdybych věděl, co oni, ale nic jsem neměl, a tak jsem se opatrně posunoval kupředu, podle čuchu, a přitom jsem cítil na sobě jejich napůl ironické, napůl zvědavé pohledy: Tak co, mladej, jak si s tím poradíš? Nepamatuju se, že bych byl někdy zažil větší trému než před těmito divadelníky do morku kostí. Byl jsem v divadle od rána do noci a učil se od nich jako největší šplhoun.“ Ve svých vzpomínkách vypráví o zvláštním napětí, uměleckém chvění v prostředí Velké opery, kde se spojil převážně mladý umělecký soubor s velice zkušeným technickým personálem. „Byla to opravdová dílna. Dodnes, ať jsem kdekoliv, se mě po ní stýská- co všechno bylo nejen možné, ale už samozřejmé před čtyřiceti lety. Nevyhlašovali jsme programy, a přitom jsme brali každé dílo do rukou jako právě objevený diamant, který je nutno očistit, aby znovu zazářil. Celé divadlo cítilo každou premiéru jako originál, jako svou věc, ať už ji dělal kdokoliv. Žili jsme divadlem, dílny pracovaly před premiérou ve dne v noci a po ní měly třeba týden volno. Čas přípravy se tak podstatně zkracoval a tvořivé napětí vydrželo až do premiéry...“<sup>81</sup>

Zanedlouho po nebyvale úspěšném uvedení Hoffmanových povídek- na začátku října toho roku- si ovšem Velká opera se svým reformním pojetím dovolila něco, co se v české

---

<sup>77</sup> SVOBODA (pozn. 38) 26

<sup>78</sup> ALBERTOVÁ (pozn. 37) 20

<sup>79</sup> Josef SVOBODA v rozhovoru pro Mladou frontu, René ZACHOVALOVÁ: Hovoříme s mladými umělci, in: Mladá fronta, 30. 3. 1947, roč. III., č. 76, 5

<sup>80</sup> ALBERTOVÁ (pozn. 37) 20

<sup>81</sup> SVOBODA (pozn. 38) 27



společnosti příliš neodpouští, a zvláště ne v národně vypjaté poválečné atmosféře. Dovolila si totiž „znesvětit“ národní poklad, Smetanovu „**Prodanou nevěstu**“. Jakoby už v předtuše skandálu, který tím způsobí, se hned v programu představení v podstatě obhajují. Vysvětlují svá stanoviska a východiska. Chtějí sloučit klady všech předcházejících stylů v inscenování tohoto díla v harmonický celek, ovšem s tím, že „druhá pražská operní scéna by měla mít jiný úkol a poslání než pěstování tradice.“<sup>82</sup> To si ovšem nemyslí kritik Svobodných novin, který rozčíleně píše, že přeci „Prodaná nevěsta je kus nás, naší krve, naší radosti, našich národních uměleckých ideálů. Jako taková ovšem se vzpírá proti všemu, co jí bere hlavní znaky smetanovství vůbec. A těmi znaky nejsou jen tanečnost a radostnost, jak to tu pochopili mladí, nýbrž i cudnost v uměleckém projevu, prostota a ušlechtilost, pel nevinnosti a idealistického náznaku- a to vše tu scházelo.“<sup>83</sup>

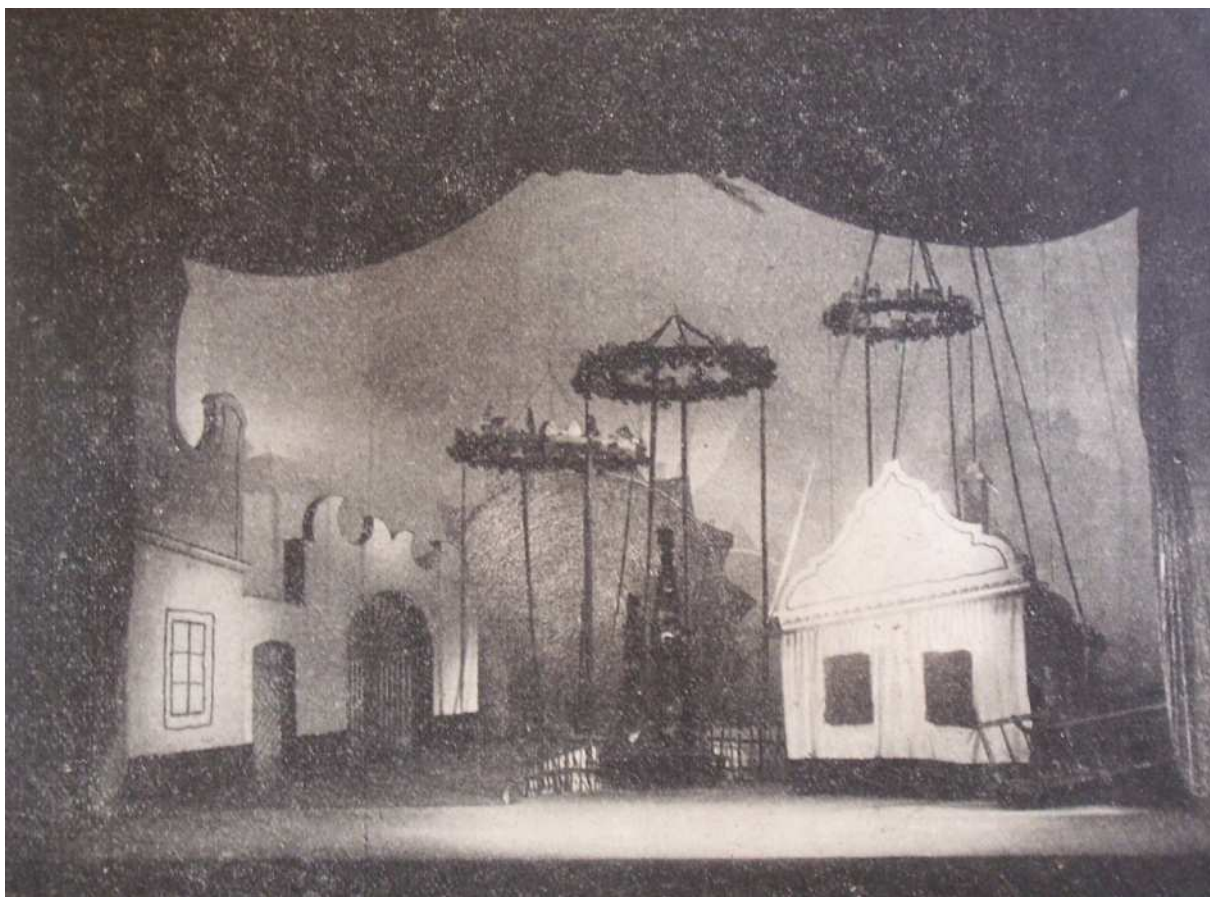
Pojetí Velké opery vychází především z kouzelné Smetanovy hudby, která přímo vybízí k tanci a veselí. A tak i její nastudování je doslova roztančené-a to ve všech směrech- i její lehoučká scéna. Opera je ve své formě dělena na uzavřená čísla, kdy se árie střídají s recitativy. Této složky si tvůrci představení všímají a věnují ji zvláštní pozornost. Každá árie má tak svou vlastní scénu, která se proměňuje za poloprůhlednou oponou, před níž v té době probíhá recitativ. Tento prvek se však stane častým terčem kritiky, jako zbytečná revuálnost a narušující element, který boří jednotu celého kusu. „A z ducha hudby vyvozujeme i určitou odpoutanost našich dekorací a našeho režijního aranžmá. Hudba Prodané nevěsty je totiž tak nerealistická a přímo nabitá dynamikou a melodickými nápady, že ani nesnáší nejmenší náznak jakéhokoliv historického jevištního realismu, tím méně statičnosti. Naše odpoutanost v režii vychází tedy přímo z charakteru Smetanovy hudby..... Lehkost Smetanovy hudby odpovídá i lehkosti dekorací zavěšených a pohyblivých. Nepoužili jsme zůmyslně točny pro její těžkopádnost. V barevné kompozici vycházíme ze základních barev: červené, žluté, bílé a modré, které volně ladíme odtažitě od barev realistických.“<sup>84</sup> Právě tato barevnost bude však často kritizována, jako nenárodní, vyvolávající spíše dojem exotiky.

---

<sup>82</sup> Jaroslav PROCHÁZKA: Program opery Bedřicha Smetany „ Prodaná nevěsta“ divadla Velká opera 5. května

<sup>83</sup> STÁL. : Pokus Velké opery o Prodanou nevěstu, in: Svobodné noviny, 3. 10. 1946, roč. II., č. 226, 5

<sup>84</sup> Ibidem



3. Josef Svoboda, B. Smetana: *Prodaná nevěsta*, náves, 1946.

Jak už bylo uvedeno, Kašlíkova režie, vycházející převážně z charakteru hudby se oprostila od konvence, která se na této opeře za léta jejího hojného inscenování velmi podepsala, a scénu rozvířila či přímo roztančila. A ve stejném duchu nesla se i její scénografie. Správně si redaktor deníku *Právo lidu* posteskl, že jakožto hudební referent odchází z představení poněkud v rozpacích. Uvědomuje si totiž, že při posuzování tohoto díla nebude rozhodující osobou, jak tomu ovšem dříve vždy bývalo. Hlavní slovo tu bude mít totiž referent výtvarný, „neboť scénický obraz byl tu změněn od kořene, kdežto hudební stránka tu doznala poměrně málo změn, anebo dokonce žádné.“<sup>85</sup>

Josef Svoboda scénu odlehčil, jak jen to bylo v jednotlivých výstupech možné. Zbavil tradičně kašírované jihočeské chalupy těžkopádnosti a jejich stěny vyřešil bílým plátnem s perforovanými výšivkami oken. Místo podezdívky pak měly nabíraný volán. Chalupy se pohybovaly vertikálně a mohly se tak změnit v houpačky, na kterých Mařenka při jedné z árií houpala Vaška. Toto látkové pojetí architektury, zavěšené na tazích, dovoľovalo rozkmitat chalupy ve výru inscenace. Z provaziště visely slaměné májky, zdobené květy, bílou siluetou vesnice a barevnými mašlemi. Na modrém horizontu zářilo obrovské slaměné slunce

<sup>85</sup> JB: *Prodaná nevěsta* v Opeře 5. Května, 4. 10. 1946, roč. 49, č. 227, 4

v podobě dna proutěného košíku na brambory. Ve druhém jednání, v Kecalově výstupu bylo jeviště půlkruhovitě lemováno nízkými stupňovitými střechami chalup, přes které absolvoval slavný dohazovač překážkový běh. Obrovské květy kopretin a slunečnic, které se spouštěly z provaziště, zintimňovaly jevištní prostředí a měli diváka přemístit na rozkvetlou louku, nebo do zahrádky. „Nemohu si pomoci, byl to Smetana, jeho hudba jiskřila životem a pohybem a scéna s ní,“ melancholicky vzpomíná výtvarník po letech.

Josef Svoboda se na Prodané nevěstě později podílel ještě mnohokrát, ale jak přiznává, Kašlíkova režie se mu stále zdála jako naprosto optimální. „Tak plná života, smetanovská a přitom současná už nikdy potom nebyla. Vyvolala skandál, zatímco Prodané nevěsty, jež oblečeny jako čardášové princezny běhají po světě, nechávají každého v klidu. Netvořivé stereotypy mě vždycky dráždily.“ „Skandály byly v umění vždycky a není důvod, aby nebyly, naopak- umělecký progres jde vždycky proti konvenci a konvence se brání.....Úzkostlivá snaha, aby nebyly skandály, vede jen k bezzubosti všeho druhu, dramaturgickou počínaje a inscenační konče.“<sup>86</sup>

Rok 1947 zahajoval opět režisér Václav Kašlík, tentokrát operou uctívaného Leoše Janáčka „**Kát'ou Kabanovou**“. Její scénograf Josef Svoboda se tu opět uchyluje k jedinému znaku, který má s nepatrnými proměnami postihnout všechny změny v příběhu ubohé Káti. Tímto znakem se tu stává bezlistý strom, jako symbol života a smrti, svobody a uvěznění, splynutí s milosrdnou přírodou i přírodou ničivou. Překlenul jeviště obloukem silné stromové větve, která zároveň sloužila jako vratká lávka, břeh Volhy i jako klenutí selské jizby. Tímto motivem se ve vzpomínkách vracel zpět do svého dětství na venkově a ke svým chlapeckým toulkám přírodou. Popisuje obraz sadaře, jak osamoceně roubuje stromy- okamžik, kdy jsou člověk a příroda osamoceni a navzájem si sdělují tajemství. To se propojuje se vzpomínkou na lány žita a cukrovky a dětskou zvědavost, „co se asi děje tam uprostřed skrytého světa s jeho cestičkami a domůvky zvířátek. Snad to byla tahle zvědavost, která mě pak vždycky nutkala k tomu, abych uvažoval o projektu visutých parkových cest v korunách stromů.“<sup>87</sup> Když ve své knize mluví přímo o Janáčkově představení, vzpomíná však na jiný obraz z dětství. Na obraz stromů- jabloní, které se někdy „téměř plazily po zemi a sadaři je podpírali silnými dřevěnými sloupky a často dokonce podezdívali. Taková jabloň se stala mým dramatickým prostorem. Její silné větve sloužily jako cesty, slabší, směřující vzhůru, hrací prostor ohraničovaly a byly jeho ideálním exteriérem.“<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> SVOBODA (pozn. 38)28, 29

<sup>87</sup> Ibidem, 14

<sup>88</sup> Ibidem, 30



4. Josef Svoboda, L. Janáček: *Káťa Kabanová*, pokoj Kabanových, 1947.

Jak sám výtvarník připouští je pro scénografa Janáček mimořádně obtížný i přitažlivý zároveň. Tím, že je skladatel v tomto případě i sám sobě libretistou, pokládá na libreto zvláštní význam, čímž pochopitelně znesnadňuje cestu budoucím interpretům jeho díla. Vystavět prostředí realisticky není šťastné, neboť ani samotné drama není realistické v pravém slova smyslu a vystavět scénu symbolicky je vždy zahrávání si s ohněm, je to otázka výkladu. Svoboda (nebo Kašlík?) se ovšemže rozhodl pro druhou z variant a vypustil tak džina, v podobě konzervativní kritiky.

Celá stromová konstrukce byla postavená na točně, na pozadí bílého kruhového horizontu, který „pomalým navíjením vertikálního válce mizel a protipohybem točny se vytvářel nový černý prostor.“<sup>89</sup> Podlaha byla pokryta vodotěsným kobercem, jehož shrnuté záhyby tvořily kaluže a bláto. Celý strom, vytvořený z ocelové konstrukce a namaskovaný z krátkých dřevěných krajinek do podoby rozpraskané kůry, byl podepřen dřevěnými i zděnými sloupky, připomínajícími ruskou lidovou architekturu 17. století, čímž byl vytvořen prostor pro interiérové scény.<sup>90</sup> Do nich pak- pod lávku/klenbu- scénograf umístil nábytek- dva

<sup>89</sup> Ibidem

<sup>90</sup> Ibidem

kolovrátky u nich předly Káťa s Varvarou (namísto původního Janáčkova vyšívání, což velmi pobouřilo jednoho z kritiků), rozházenou postel s červenými cíchami a staré kanape, kde laškovala Kabanicha s Dikojem.<sup>91</sup> Pro dokreslení představy staré matičky Rusi, na strom pověsil pravoslavné ikony. Do prostoru byli zavěšeni letící ptáci. Jak dokládají někteří z kritiků představení, velmi působivou složkou celé scény bylo její osvětlení a nasvícení, které vytvářelo příhodné prostředí pro napjatou atmosféru a ovzduší příběhu. Tomu napomáhaly reflektory, které osvětlovaly horizont a vrhaly tak na pozadí stíny dekorace i herců. Poblikávající lucerničky rozvěšené po větvích stromu měly podpořit dramaturgii a vzruchy hudby.<sup>92</sup> Tyto různé doplňky se pak obměňovaly v každé scéně. Kritik Kulturní politiky však podotýká: „pro jeden nebo dva obrazy pastva pro oči, pro šest obrazů jednotvárnost.“<sup>93</sup>

Za měsíc - tedy v polovině února - už Velká opera uváděla další premiéru v režii Václava Kašlíka. Bylo to Verdiho slavné dílo „Aida“. Této oblíbené opeře ponechali tvůrci její monumentální historické vyznění, i když zbavené jejího velkooperního patosu a pochopitelně ve zdejšímu duchu moderních inscenačních zásad.<sup>94</sup> Kašík tu nijak neakcentuje exotické motivy, v nichž se příběh odehrává a Svoboda mu k tomu vystaví čistou, monumentální, ale velmi jednoduchou scénu. Vrací se tu totiž opět ke svému principu schodiště, použitého už v Kunálových očích. Tentokrát se ale nejedná o jedno středové schodiště, nýbrž o dva schodišťové bloky umístěné v zadní části jeviště, položené svými stupni naproti sobě. V průběhu hry se tyto bloky nepatrně přeskupují, ale podstatnějšími změnami prochází hlavně pozadí scény. Celkem se scéna proměnila asi šestkrát, soudě podle dochovaných fotek. Vzhledem k tomu, že se mi k těmto vyobrazením nepodařilo dohledat popisy, dá se jen u některých z výjevů odhadovat, kterého dějství či proměny se týkají. Všechny scény mají společnou dvojici příkře se svažujících schodišť postavených naproti sobě. V jedné ze scén jsou úzká schodiště jakoby rozdělena a jejich zadní části jsou o něco vyvýšené. Uprostřed bílé stěny za schodištěm je umístěn černý vystouplý masivní kvádr. Těžko určit k jakému dějství se tento výjev vztahuje, může např. jít hned o první, odehrávající se v královském paláci v Memfidě. Další scéna se už komplikuje. Rozdělená schodiště se tu od sebe odtrhnou do čtyř bloků, směrem nahoru se kónicky rozšiřujících a natočených středem k sobě, takže uprostřed vzniká malé pódium. Po stranách před schodišti je na podlaze rozmístěno mnou neidentifikovaných šest zhruba dvoumetrových předmětů, připomínajících velmi minimalisticky

<sup>91</sup> František PALA: Čí je Káťa Kabanová ve Velké opeře, in: Svobodný zítřek, 30. 1. 1947, roč. 3, č. 5, 5

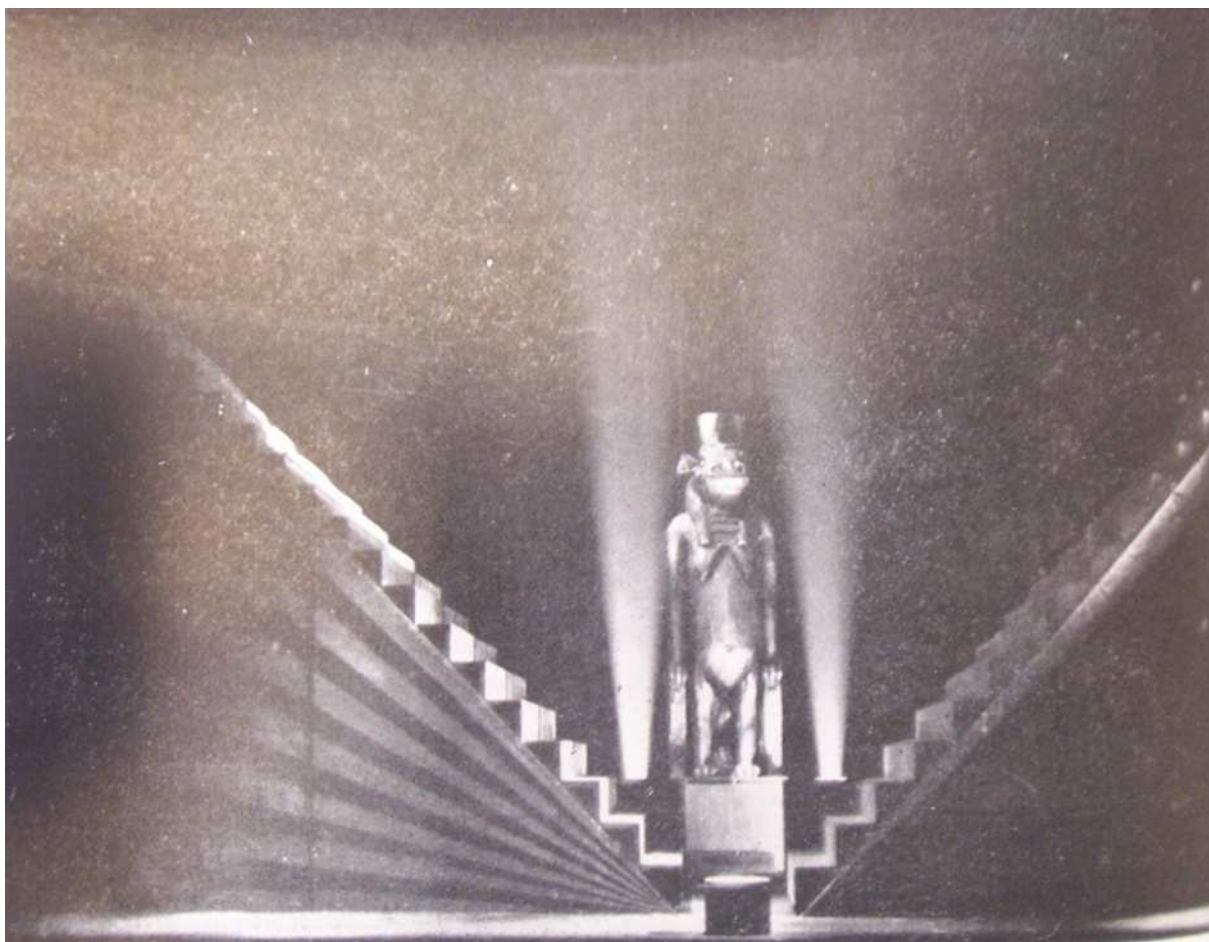
<sup>92</sup> Václav KAŠLÍK: O Káťu Kabanovou ve Velké opeře, in: Svobodný zítřek, 27. 2., roč. 3, č. 9, 5

<sup>93</sup> Štěpán LUCKÝ: Hudební drama či opera, in: Kulturní politika, 24. 1. 1947, roč. 2, č. 19, 7

<sup>94</sup> Jaroslav PROCHÁZKA: Program Velké opery 5. května k opeře Giuseppe Verdiho „Aida“

pojaté harfy. Mohla by to být scéna z komnaty princezny Amneris, ale stejně tak scéna z Memfiského paláce, či kterákoli jiná. Na jiné fotografii jsou schodiště zachycena opět spojená naproti sobě se zadní částí vyvýšenou. Pozadí však není ohraničeno stěnou. Do hluboké černi tu tentokráte perspektivně ubíhá řada jednoduchých obdélníkových portálků a uprostřed schodišť tu tak vzniká vchod kamsi do neznáma. To by nejlépe odpovídalo scéně z druhého dějství- před branami Théb. V dalším výjevu jsou už schodiště jednoduchá přímo proti sobě. Za nimi je uprostřed umístěna obrovská socha šklebícího se boha, z každé strany ohraničená ostrým kuzelem/sloupem světla, vycházejícího z reflektoru. Scéna s bohem se v opeře vyskytuje dvakrát. V prvním dějství, když Egyptánek prosí boha Vulkána o vítězství nad Etiopany a v dějství třetím, když se pro změnu Amneris modlí k Isidě za lásku Radama. Vzhledem k tomu, že bůh na fotografii má řadra, mohla by to být spíše Isis, i když se jejím klasickým vyobrazením jinak vůbec nepodobá. Dále zde vidíme scénu opět s jednoduchým schodištěm, bílou stěnou jako pozadím a černým kvádrem, na němž se nyní objevuje postava Egyptána s nahoru roztaženýma rukama. Na stěnách schodiště se objevují paprsky slunce. Mohlo by jít o poslední čtvrté dějství, kdy má být Radam odsouzen za vlastizradu. V posledním vyobrazení jsem si téměř jista, že jde o závěrečnou scénu z kopky, kam jsou Radam s Aidou za živa zazdění a umírají si v náručí. Klečí tu v objetí v malém prostoru mezi schodišti, jejichž zadní část je teď převýšena o mnoho více. Nad touto vysokou stěnou je znovu umístěn černý kvádr a vzniká tak tísnivý dojem hrobky. Je velmi pravděpodobné, že rozmístění jednotlivých scén je zcela jiné, ale podstatné je, že vůbec známe jejich podobu. Můžeme tak posoudit, jak nepateticky a pomocí nepatrných obměn jediného znaku, dokázal výtvarník již v raném období zhodnotit dramatický prostor.



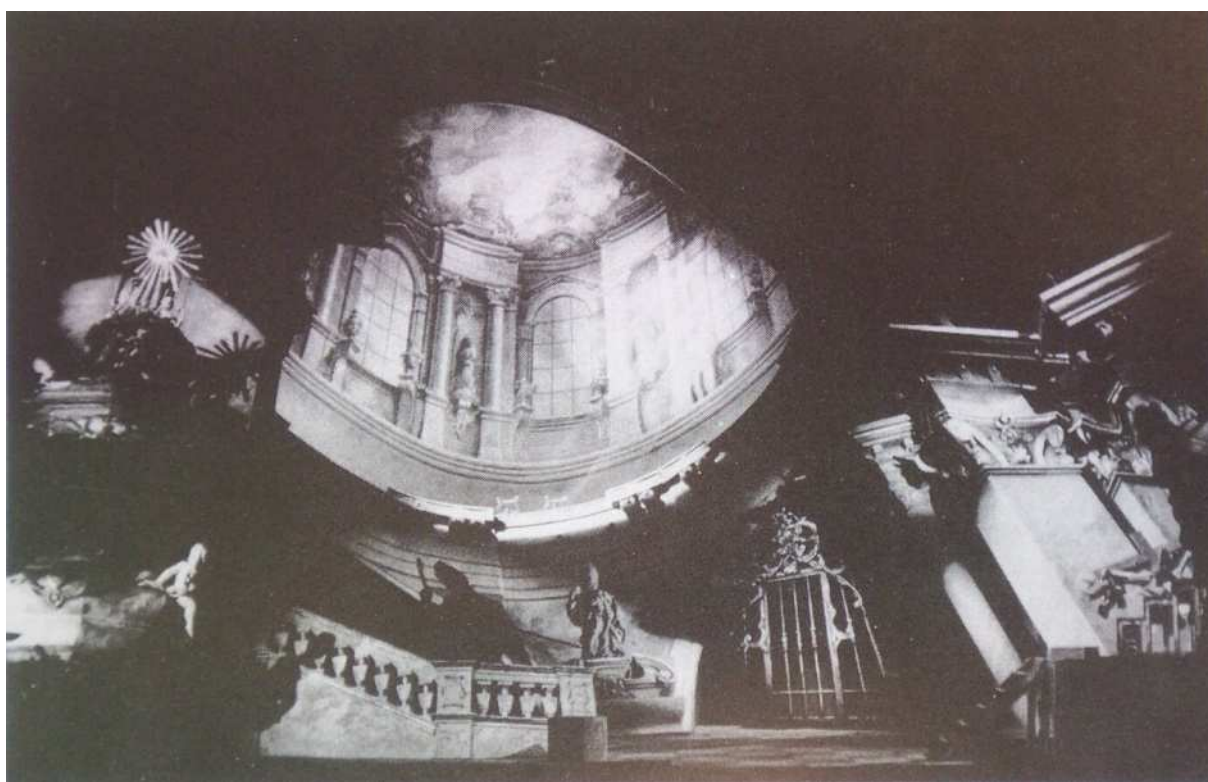


5. Josef Svoboda, G. Verdi: *Aida*, 1947.

Na začátku května se Josef Svoboda podílel na vzniku dalšího klasického kusu, tentokrát od Giacoma Pucciniho- „**Tosca**“, v režii hostujícího režiséra Karla Jerneka. Ten za ním, podle Svobodova líčení, jednou večer přišel s tím, že pozítří musí aranžovat. A tak musel svou proslavenou scénografií prý vymyslet a navrhnout za noc.<sup>95</sup> Za hlavní motiv výpravy byla zvolena pohledově přetvořená realistická architektura vrcholného baroka. Ve třech proměnách si tu výtvarník-architekt pohrával s ptačí a žabí perspektivou. V první scéně odehrávající se v chrámovém interiéru použil perspektivu žabí a naklonil celou architekturu o 45(stupňů) směrem od rampy diagonálně doleva. Ve Scarpiově salóne naopak užil perspektivy ptáků a strop s lunetovými výsečemi naklonil od horní hrany jevištního portálu směrem dozadu. Rozhodující osudovou scénu na hradbách Andělského hradu, vytvořil z podhledu, směrovanou diagonálně doprava. Tyto kulisy se skládaly ze dvou částí. Spodní část tvořila skutečná architektura, „pevný sokl, jenž nesl prodlouženou iluzionistickou nástavbu, kterou tvořil malovaný, perspektivu dokončující jevištní horizont. Celá scéna Toscy byla tedy rozdělena neviditelným horizontálním řezem na část architektonickou a malířskou, obě ovšem

<sup>95</sup> SVOBODA (pozn. 38) 31

splývaly v jeden celek a byly zakončeny pomyslným „nebem“ barokní kopule a divadelním „nebem“ ve scéně na hradbách.“<sup>96</sup> Tato scénografie byla velmi náročná na výstavbu a aranžování, nicméně její působení je pak úměrně mocné. Deformace přebujelé a vypjaté architektury se stala dokonalým symbolem pokřivené moci. Lidská snaha a boj proti ní se v takovém prostředí jeví jako zoufale beznadějný. Osudovost celého příběhu spolu s emotivní hudbou, vypjatou hrou zpěváků a předimenzovaným měřítkem jevištní architektury musela na diváky působit opravdu zdrcujícím dojmem. Ostatně současný člověk se o tom může sám přesvědčit. Dnešní Státní opera totiž v roce 2000, k příležitosti výtvarníkůvých osmdesátých narozenin, inscenovala tuto scénografii znovu. V programu si tak můžeme ještě dnes přečíst-výprava: Josef Svoboda, scénografie z r. 1947.



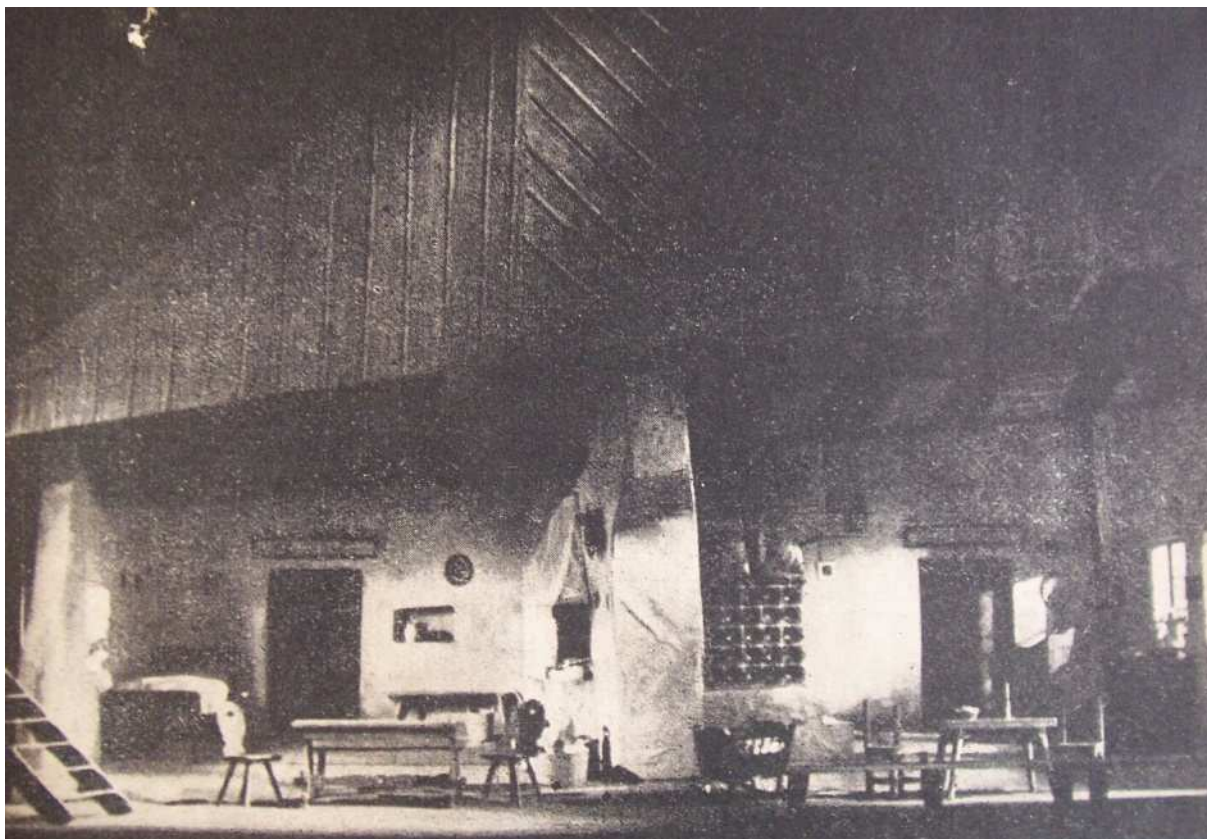
6. Josef Svoboda, G. Puccini: *Tosca*, první dějství, 1947.

Ještě téhož měsíce uvedla Velká opera čtvrttónovou operu Aloise Háby „**Matka**“. Tato první čtvrttónová opera, měla svou premiéru již r. 1931 v Mnichově a pro hudební svět znamenala významnou událost. Tou bylo právě její neobvyklé členění do čtvrttónů, které vycházelo spolu s jazykem libreta, psaném ve vizovském nářečí, z prostředí valašského kraje, odkud pocházel i sám autor. Jednalo se o psychologické sociální drama o tíživém osudu prosté ženy s realisticky vykreslenými postavami. A takové pojetí si vyžádala i režie a scénografie. Režisér Jiří Fiedler a výtvarník Josef Svoboda si dokonce odjeli na dva dny

<sup>96</sup> Ibidem



nastudovat věrné valašské prostředí přímo do Vizovic. Chtěli tak dosáhnout, co nejpřesvědčivější představy tamního lidu, jejich zvyků, staveb a celého prostředí. Na scéně tak vznikl zcela realistický, pečlivě vypracovaný obraz vesnické jizby, chalupy a okolního prostředí, jak píše Svobodné slovo, až filmově přehnaný.<sup>97</sup> Svoboda a vlastně i celá Velká opera tak značně vybočila ze svého dosavadního novátorského stylu, což bylo v případě Velké opery nahrazeno neobvyklým hudebním zpracováním.

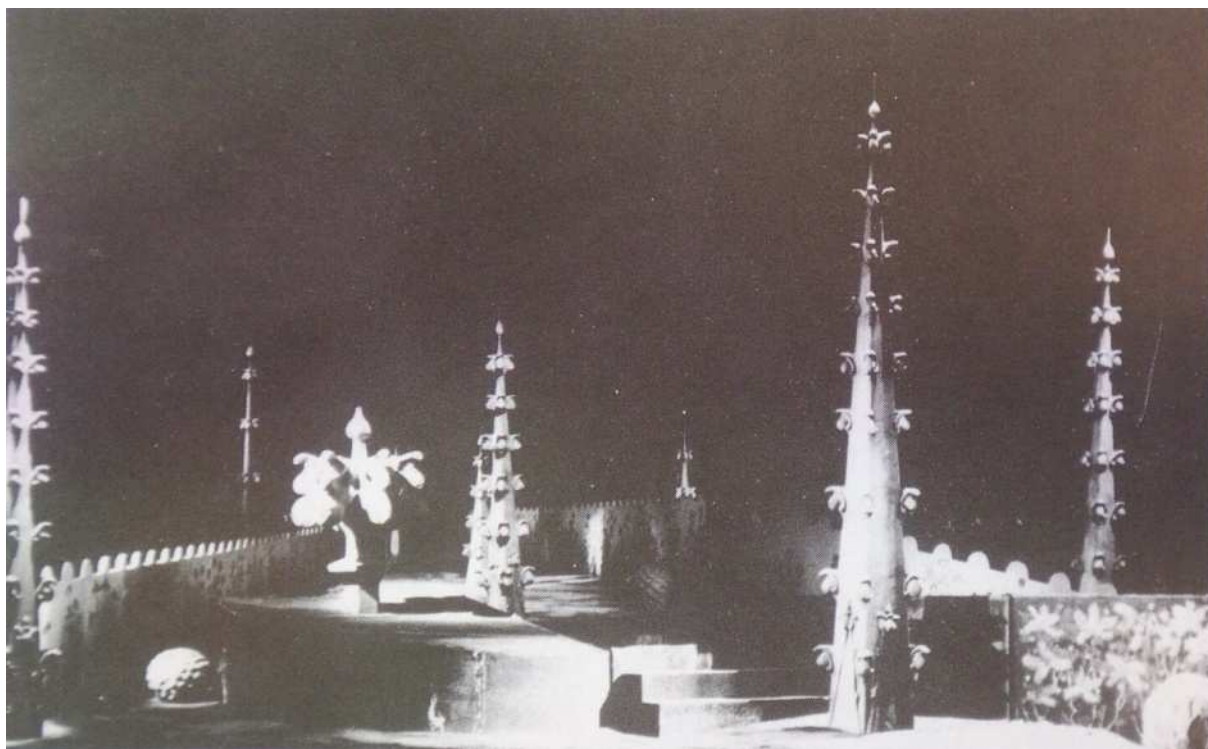


7. Josef Svoboda, A. Hába: *Matka*, 1947.

---

<sup>97</sup> LA: Festivalová premiéra Hábovy čtvrttónové opery *Matka*, in: Svobodné slovo, 25. 5. 1947, roč. III., č. 122, 4

Verdiho opera „**Trubadúr**“ byla Svobodou vyřešena pomocí gotického tvarosloví, ovšem ve zjednodušeném, odlehčeně pojatém stylu. Helena Albertová ve své knize uvádí, že zvětšené prvky špiček gotických katedrál mají zde představovat vzrostlé cypřiše v zahradě.<sup>98</sup>



8. Josef Svoboda, *G. Verdi: Trubadúr*, 1947

Ukázka další scény se dochovala pouze v nákresu, nicméně i z něho můžeme dobře posoudit její obsahovou nosnost. Jsou zde vystavěny dvě prolínající se, perspektivně ubíhající lehké konstrukce tvořící průchody trojúhelníkového průřezu. To odkazuje na klášterní chodbu v proměně druhého dějství, kde se setkává milostný trojúhelník příběhu. V další proměně se objevuje do půlkruhu vystavěná, opět velmi vzdušně působící konstrukce. Ta vyvolává obraz hradní věže, což by mohlo představovat scénu ze sídla krásné Leonory, ze zámku Castellor. Při pohledu na tuto konstruktivistickou kulisu, může nám na mysl vytanout podobnost se slavnou Tatlinovou Věží internacionály. Byl – li však výtvarník při tomto představení ruským konstruktivistou ovlivněn, se můžeme jen dohadovat. Poslední výjev z Trubadúra je opět jen v kresbě. Představuje ztemnělou, těžkou scénu, kde ze stropu vyrůstají v různých výškách černé duté trubky a vytvářejí tak, nadmíru klaustrofobní prostředí. Taková atmosféra by byla zapotřebí v jedné z posledních scén- ve vězení, kam za trubadúrem přichází jeho milá Leonora, aby mu oznámila, že mu u zlovolného hraběte Luny vyprosila svobodu, za cenu své lásky k němu. Vzápětí však překvapenému trubadúrovi umírá v náručí, když se ještě před tím otrávil, aby se nemusela Lunovi podvolit.

---

<sup>98</sup> ALBERTOVÁ (pozn. 37) 23

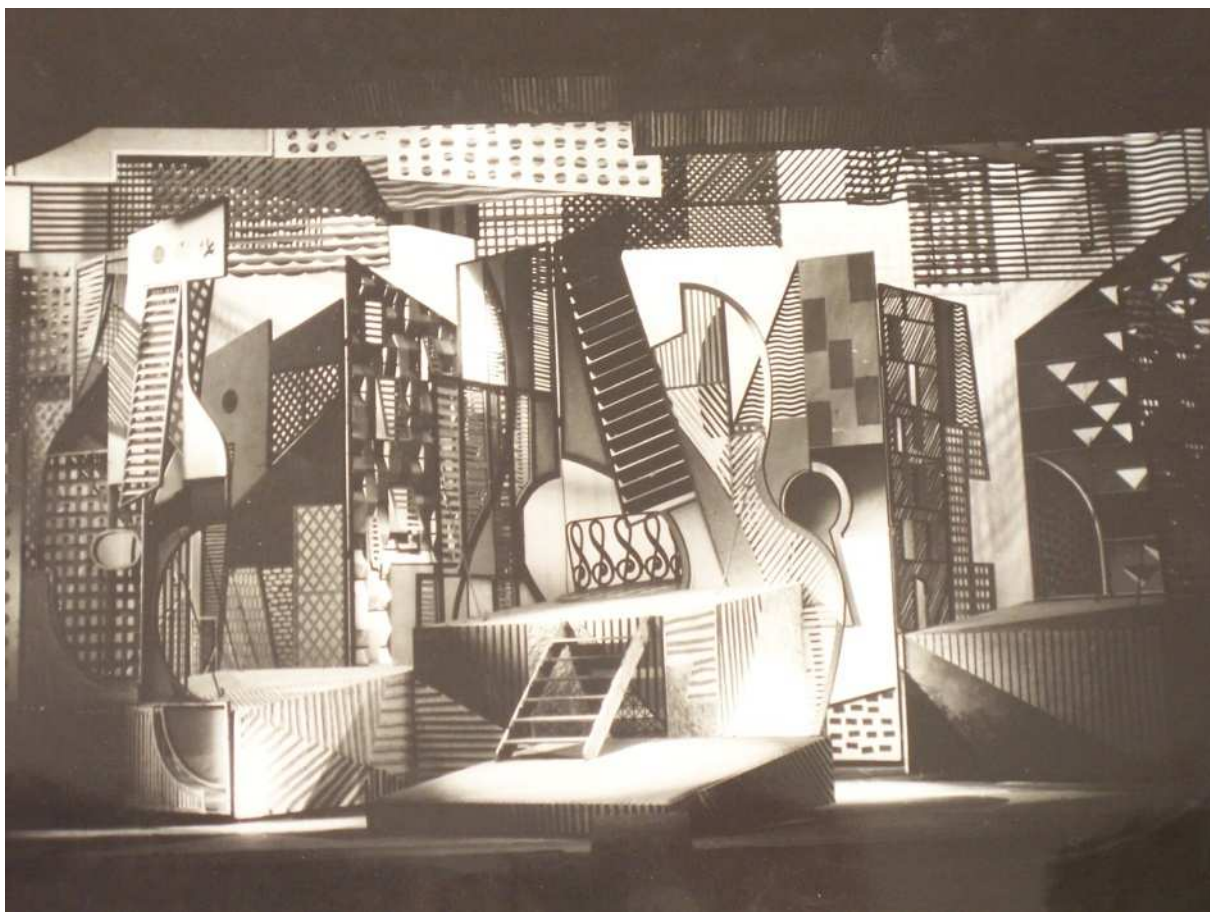
Na začátku října r. 1947 uvedla opera jedno z posledních děl Sergeje Prokofjeva „**Zásnuby v klášteře**“, které však uvedla pod vlastním názvem „**Maškaráda**“. Tato lyricko-komická opera vznikla teprve nedávno- r. 1942 a svou premiéru měla v Leningradě. Od té doby se už nikde nehrála, a tak měla mít v československé Velké opeře svou evropskou premiéru. Ta jí věnovala nebývalou pozornost, jak po stránce zpracování a příprav, tak po stránce její propagace a dokonce na premiérové představení pozvala z dalekého severu i samotného mistra Prokofjeva. Ten v dopise sice projevil velký zájem o pražské představení a svou značnou podporu, ale ze zdravotních důvodů se musel omluvit.<sup>99</sup> Představení vzbudilo v tisku i u veřejnosti velký zájem a na rozdíl od jiných představení se z něho dochovalo mnoho fotografií a přípravných kreseb, takže si o jeho celkové podobě můžeme udělat vcelku jasnou představu. Divadlo mu dokonce věnovalo celé jedno číslo svého časopisu Velká opera 5. května!

Opera o čtyřech dějstvích a devíti obrazech musela být značně náročná na diváckou výdrž, vzhledem k tomu, že- jak si ztěžuje jeden z kritiků- trvala od 19:00 do 22:45.<sup>100</sup> Zato však odměnila své posluchače a diváky pestrým ohňostrojem nápadů, jak v režii, tak ve výtvarné složce. Svoboda tu scénu vystavěl pomocí kubistické skládanky, kterou v průběhu prvních šesti obrazů různě přeskupoval, skládal a pootáčel. Tím vlastně vytvořil z jednoho tvaru různá prostředí. Tyto kulisy se skládaly z různých perforovaných, prolamovaných, různě tvarovaných kusů, ve kterých můžeme, stejně jako v kubistickém zátiší, snadno identifikovat reálné tvary, jako je kytara, klíčová dírka, domy se žaluziemi. Španělské prostředí, v němž se příběh odehrává, divák rozezná právě z oněch žaluzií a maurských mříží. Různými proměnami těchto kulis se tak docílí prostředí sevillské ulice, domu dona Jeroma, domu Mendozy, rybího trhu (tady pro přesnější identifikaci scénograf ještě přidal zavěšené makety ulovených ryb).

---

<sup>99</sup> Z průklepu Prokofjevova dopisu vedení Velké opery 5. května- uloženo v archivu Národního divadla

<sup>100</sup> JK: Nový Prokofjev v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 10. 10. 1947, roč. 50, č. 237, 4



9. Josef Svoboda, S. Prokofjev: *Maškaráda*, 1947.

Ve scéně z klášterní zahrady Svoboda zopakoval napodobení reálného tvaru jiným znakem, zde opět jako v trubadúrovi, postavil cypřiše z jednoduchých jehlanů. Do klášterního sklepa pak umístil obří otáčející se sudy a závěrečnou scénu svatební hostiny zaplnil zvětšenými barevnými, taktéž otáčivými trojramennými svícny, jejichž stíny tančily po zadní stěně jeviště. Všechny proměny kulis se odehrávaly před zraky diváků. Půdorysný princip byl založen na soustavě šesti pojízdných vozů, jejichž otáčením se interiéry měnily v exteriéry a obráceně.<sup>101</sup> Velmi důležitá byla i barevnost jak vlastních kulis, tak svícení, které dotvářelo atmosféru. Hodně o náročné přípravě a vlastní instalaci scény se dozvídáme přímo od Josefa Svobody v rozhovoru, který s ním byl udělán pro časopis *Velké opery*. Inscenační princip vidí u *Maškarády* jednoznačně ve variabilnosti scény a využití všech možných variant v půdorysu a v barvách, což vyžaduje už jen samotný typ komické opery. Abstraktnost scény pak odvozuje z hudby, která byla základním východiskem pro inscenátory díla. O velmi náročné instalaci říká: „Při inscenování *Maškarády* byla tato práce velmi komplikovaná, neboť jsme pracovali současně s modely i s kresbami. Museli jsme prostudovat vše, jak v přesných ortogonálních kresbách, tak i kontrolovat kompozici perspektivami v měřítku. Hraje- li táž kulisa z obou

<sup>101</sup> Časopis *Velká opera* 5. května, 1947, č. 3



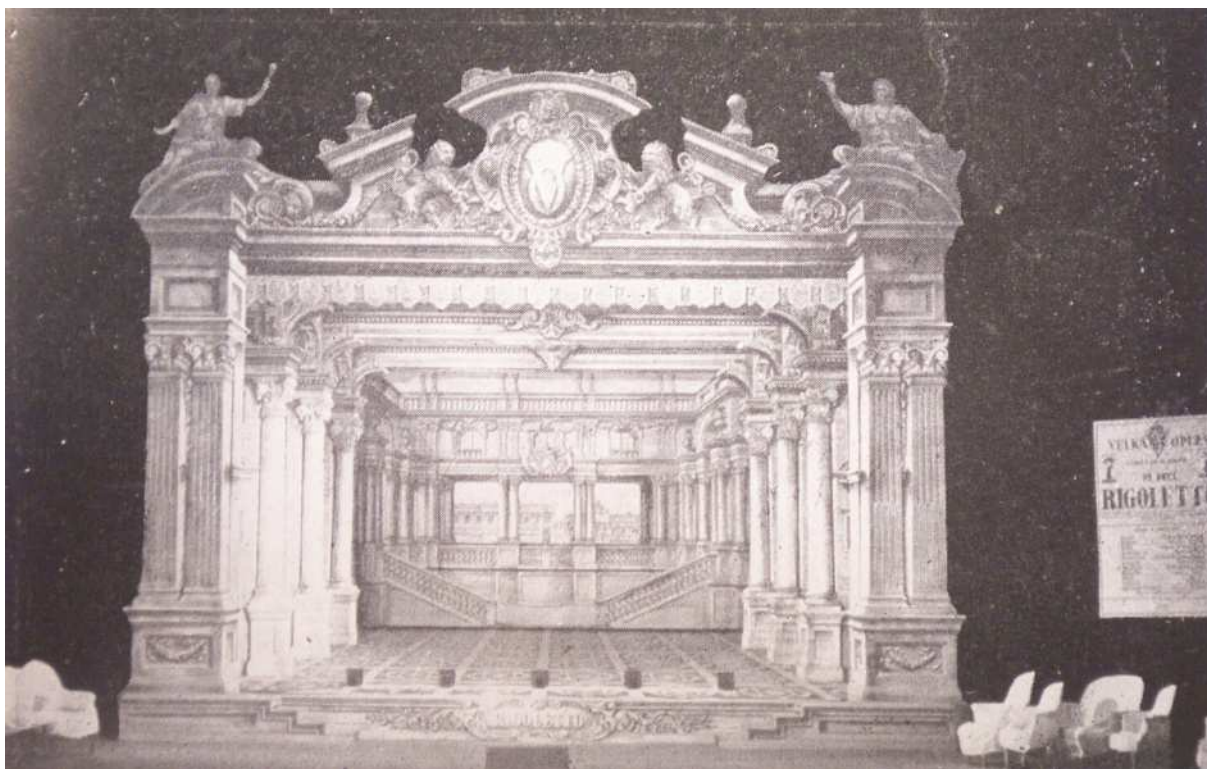
stran (pravé i levé), je-li v některých místech poloprůhledná, opatřena okny i dveřmi, musí se komponovat přesně vzhledem k určení.... Dále jsme museli zvláště zkoušet konstrukci jednotlivých kulis, které jsou 6 metrů vysoké a 3 metry široké. Jejich konstrukce je velmi obtížná, nejen proto, že obsahuje mnoho oken a dveří nepravidelných tvarů, ale hlavně proto, že kulisa hraje na obě strany a že není možno použít žádné konstrukce pomocné. (Opěrná lať zezadu). Dále jsme museli kulisy stavět z latí na hranu, t. j. , neobvyklým způsobem. Dosáhli jsme zato jemných kontur a kulisa se nám tolik nekřížuje přes roh.....Velká potíž byla, jak organizovat číslování scény pro přestavby. Zavedli jsme jednotné číslování v osách každé dekorace a provedli je velmi znatelně, takže muselo být výtvarně zařešeno do scény. Např. některé barevné trojúhelníky jsou přímo značkami pro přestavby. Barevný koberec je sám půdorysným plánem všech přestaveb a pro každý obraz platí jiná barva. První obraz najíždí na žluté vzory, druhý na modré, atd. Docílili jsme tak snadné orientace jevištních dělníků.... Velmi důležitou otázkou byla také volba barev, které musely vyjít ve veselých kontrastech nejenom na mém pracovním stole, ale hlavně až na ně pustíme na jevišti světla. Museli jsme provádět řadu zkoušek a došli jsme k názoru, že bílé světlo bude pro tento účel nejvhodnější. Protože celá inscenace bude svícena velmi jasně, hledali jsme nové struktury a hrubé podklady pro některé barvy. Např. k dosažení sametového povrchu ve fialové barvě, jsme použili jako podkladu nakaširovaného tylu. Nános barvy jsme pak provedli stříkem.“<sup>102</sup>

V listopadu toho roku se na prknech Velké opery opět sešla tvůrčí dvojice Radok-Svoboda a opět z toho bylo pozdvižení, opět měli operní kritici nad čím přemýšlet. Jako už několikrát Velká opera prověřala stojaté vody operních inscenací a opět hodila svým kritikům rukavici přímo do tváře. Jednalo se o Verdiho proslavený opus „**Rigoletto**“, zpěvnou operu (tak jako jsou všechna Verdiho díla), z které si Radok se Svobodou udělali tak trochu legraci. Jak uvádí ve své knize Zdeněk Hedvábný, Radok se chtěl v tomto představení zbavit „krvákového patetismu libreta a pseudodramatické inscenační konvence“<sup>103</sup> a připravit něco, co by divákům umožnilo odstoupit od tohoto zprofanovaného kusu a udělat si jakýsi nadhled. Odtrhnout se konečně od klasické formy zobrazování a dokázat, že k současným divákům musí promlouvat moderní divadlo, ne okoukaná manýra. A tak se rozhodl pro princip divadla na divadle a přemýšlel, jak muselo takové představení vypadat za časů maestra, a co všechno se kolem jeho uvedení odehrávalo. Josef Svoboda vytvořil kouzelnou scénu v podobě zmenšeného, starodávného Teatro La Fenice, ovšem v černobílém provedení, tak jako by bylo vystřiženo ze starodávné rytiny.

---

<sup>102</sup> Josef Svoboda v rozhovoru pro časopis Velká opera 5. května, roč. 1947, č. 3

<sup>103</sup> HEDVÁBNÝ (pozn. 58) 141



10. Josef Svoboda, G. Verdi: *Rigoletto*, první dějství, 1947

To umístili spolu s režisérem na točnu uprostřed velkého jeviště a kolem něj posadili „falešné“ diváky-herce, oblečené v kostýmech návštěvníků operních domů druhé poloviny 19. století. Když se pak rozevřela opona a ceremoniář v rokokovém kostýmu odstartoval představení třemi mocnými úhozy holí do podlahy, začala se před zraky diváků z poválečné Prahy odehrávat premiéra opery v 80. letech 19. stol. v Itálii, na kterou upoutával velký plakát vedle archaického divadélka. Zpěváci tak mohli bezstarostně, s patetickou dramatikou prožívat své árie a obecenstvo 19. století jim za jejich kolorатурní pasáže nadšeně tleskalo a házelo růže. To by ovšem nebyl Radok, aby u tohoto inscenačního nápadu zůstalo. V jednom okamžiku se malé divadlo prudkým pohybem točny otočilo o 90 stupňů a diváci tak nahlíželi z půlky do jevištního zákulisí, kam právě ze scény sestupoval vévoda z Mantovy. Přistihli tak garderobiérku jak tu plete šálu, baletky, které se rozcvičovaly před nástupem na scénu a vévoda (Gustav Remec) s nimi teď z dlouhé chvíle flirtoval, kulisáky, kteří připravovali další proměnu. Před diváky se objevila veškerá jevištní „technika“ 19. století- stroj na bouřku či mechanismus, který ohýbal větve kaširovaných stromů- zkrátka kompletní představa divadla ve stylu italské scénografie Galli Bibieny. Pak se zas scéna otočila zpět a hrálo se dál. Takových zvratů se v průběhu představení zřejmě událo několik a v jeho závěru se jevišťátko otočilo k divákům zády úplně. Další režisérskou lahůdkou bylo pouštění přes mikrofon čtených úryvků z Verdiho dopisů, které psal v době, kdy pracoval na *Rigolettovi*, před začátkem každého dějství. Když pak vévoda Mantovský zpíval árii, kvůli níž mnozí

posluchači přišli- La donna e mobile, sestoupil do skutečného hlediště a zpíval mezi posluchači, v sále plně osvětleném hlavním lustrem.

Josef Svoboda navrhl k Rigolettovi tři scény a úvodní malovanou oponu s mocně zřasenou drapérií po stranách a heroickým seskupením figur okřídlených i neokřídlených, shlukujících se kolem středového erbu, uprostřed. Pro první a druhý obraz vytvořil výtvarník perspektivně ubíhající scénu paláce vévody mantovského, vzadu s dvouramenným schodištěm, zakončeným typicky italskou lodží a průhledem kamsi do města. Třetí obraz, odehrávající se v ulicích Mantovy, vyřešil malým uzavřeným náměstíčkem, sevřeným mezi domy a tajemnou zahradou za vysokou zdí, kde starý hrbáč ukrývá svou krásnou dceru Gildu. Po horním okraji kulis se plazí větve listnatého stromu, vybíhající sem ze zahrady a dozadu opět ubíhá malebná mantovská ulička. Čtvrtý obraz se odehrává na dvorku před polorozpadlým domem, na břehu Mincia. Okraje scény lemují stromy a divákův pohled poutají vzdutá mračna nad vodní hladinou, namalovaná na zadní kulise. Všechny kulisy byly podány černobíle, stejně jako celé divadlo, ve stylu starých rytin. Jednak tím byla vyzdvížena pestrost barevných kostýmů, jednak rytina vždy představuje něco archaického<sup>104</sup>, takže se divák mohl okamžitě vcítit do doby opravdu první Rigolettovi premiéry. Jak uvádí Josef Svoboda v příspěvku do místního divadelního časopisu: „Nedosáhli jsme samozřejmě přesné kopie, zachytili jsme styl, jakýsi extrakt starých inscenací.“<sup>105</sup>

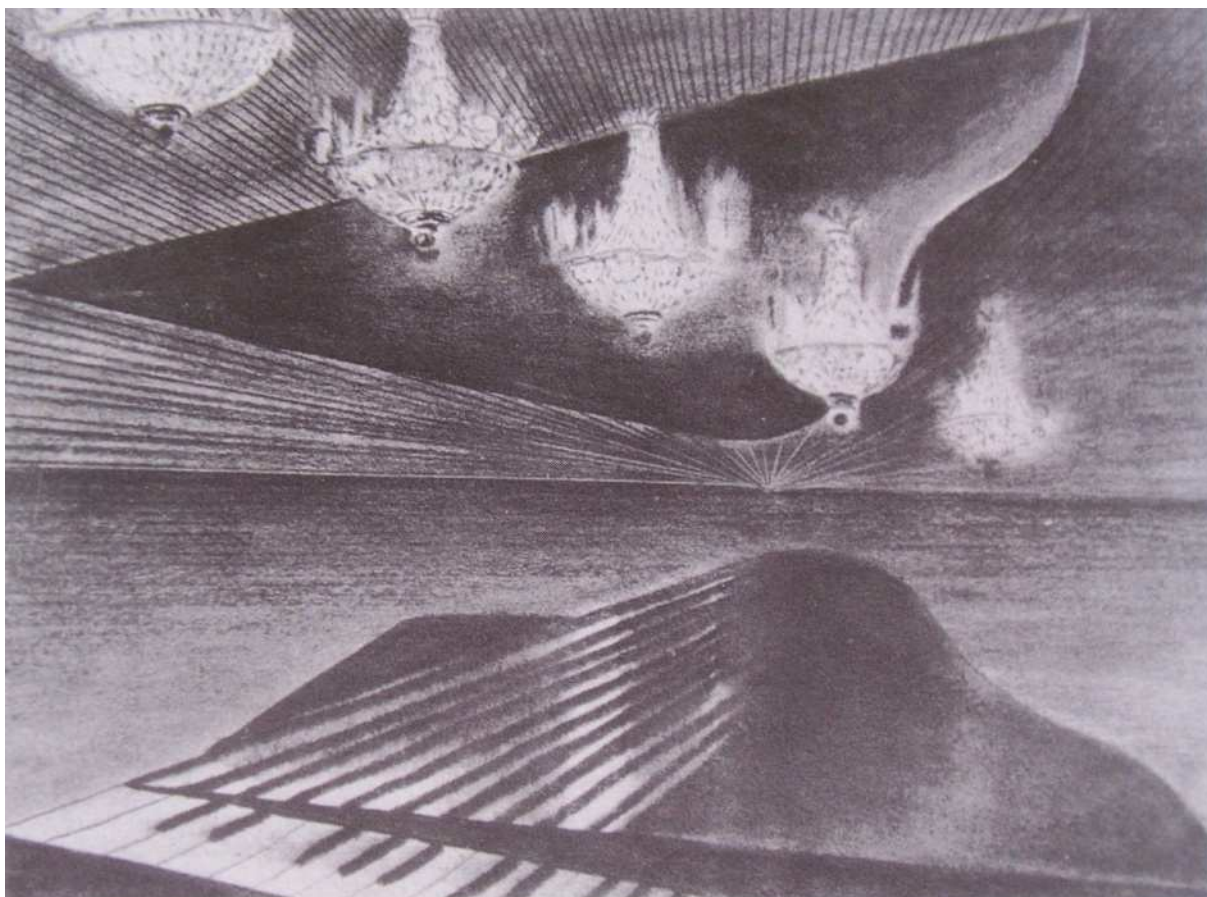
Tento režijní a scénografický zcizovací postup střídání pohledů na starobylé jeviště a do zákulisí, spolu se čtenými Verdiho dopisy vlastně rozšiřoval obsah opery a umožňoval divákům vytvořit si kritický odstup od obehnaného tématu.

Další připravovanou premiérou byl Chopinův „**Balet**“, který však nakonec nebyl realizován. Dochovala se z něj pouze jediná Svobodova kresba s klavírem a s benátskými lustry.

---

<sup>104</sup> Josef SVOBODA: Architekt Svoboda o Rigolettovi, in: Velká opera 5. Května, roč. 1947, č. 4, 6

<sup>105</sup> Ibidem



11. Josef Svoboda, *F. Chopin: Balet*, 1947 (nerealizováno).

Poslední představení Velké opery v relativně svobodném Československu bylo 6. 2. 1948 uváděné představení Janáckových „**Výletů pana Broučka**“. Neslavný rok 1948 byl totiž dvacátým výročím od smrti tohoto skladatele<sup>106</sup>, čehož Velká opera využila k nastudování opery, která se od své premiéry r. 1920 ještě nedočkala svého dalšího operního zpracování.<sup>107</sup> Tento počín se dočkal hlubokého ocenění v tisku a spolu s Maškarádou se stal asi nejlépe přijímaným kusem mladé scény.

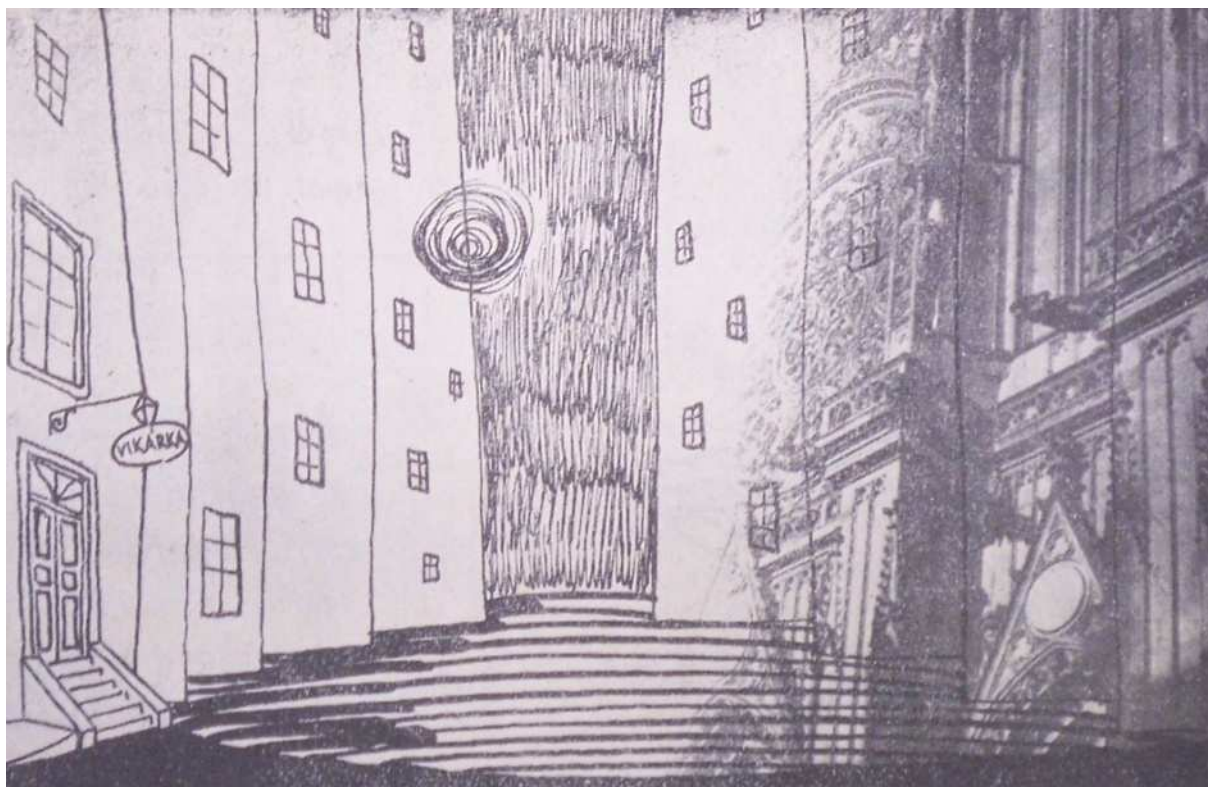
Tato v podstatě dvojdílná inscenace je nesmírně náročná na provedení, jak po hudební, tak po scénické stránce, a to zejména její první část odehrávající se na měsíci. V celém představení se stejně jako v Hofmanových povídkách, prolíná sen s realitou. U Janáčka si však režisér s výtvarníkem nemohli dovolit takové fantastické vynálezy, (i když první část o fantasičnost rozhodně ochuzena není) jako tomu bylo u Offenbacha. Janáček je vůbec velmi náročný svými scénickými požadavky, které do díla zapojuje. V rozhovoru pro časopis Velké opery uvádí režisér Jiří Fiedler jen malý zlomek z Janáckových předpisů, jako příklad: „Blankytný snese se na Pegasu k Broučkovi a uváže Pegasa k lodyze vysokého květu. Pegas

<sup>106</sup> Miroslav BARVÍK: Výborné zahájení Janáčkova roku, in: Rudé právo, 10. 2. 1948, roč. 28, č. 34, 5

<sup>107</sup> Jiří DOSTÁL: Výlety páně Broučkovy, in: Svobodné noviny, 11. 2. 1948, roč. 4, č. 35, 5



občasně dýše z něho vůni....“<sup>108</sup> Takovým „fantastickým požadavkům by snad jedině film mohl vyhovět beze zbytku,“ jak píše redaktor Svobodných novin.<sup>109</sup> Ale Josef Svoboda spolu s Jiřím Fiedlerem je také zvládli celkem úspěšně. Dle svých slov pro divadelní časopis, se tu režisér opět nejvíce inspiroval hudbou. Bedlivě ji prostudoval a všiml si, že 4/5 rytmu jsou v zásadě tříčtvrteční, t. j. v rytmu valčíku, který sám o sobě sugeruje představu otáčivého pohybu. A byla to právě rytmická hodnota hudby, která mu prý vnukla myšlenku použít otáčivého jeviště, jako hlavního nositele fantastické atmosféry vesmíru.



12. Josef Svoboda, L. Janáček: *Výlety pana Broučka*, první dějství, 1948.

Představení začíná na pražské Vikárce u Svatovítské katedrály, odkud se podroušený pan domácí Brouček vrací domů. Fantasiijní úpravou Josefa Svobody se však Vikárka přenesla na Nové zámecké schody mezi činžovní domy, na kterých se promítá měkká vidina gotické katedrály. V tom se však „jakýmsi alkoholovým kouzlem“ Brouček i se svým kulatým bříškem ocitá na měsíci mezi éterickými bytostmi, které zde žijí. Tyto dva obrazy odděluje však jen pár taktů- nastalý problém rychlé výměny kulis však výtvarník vyřešil naprosto geniálně. Stačilo jen odstranit kulisu malostranských domů i s vikárkou a mlžnou katedrálou a na jevišti zůstává oproštěná poschod'ová polokoule měsíce. Celá tato bílá konstrukce se otáčí (a to v celém průběhu aktu) a když se na ni divák pozorně zadívá, zjistí, že se vlastně kolísá,

<sup>108</sup> Jiří FIEDLER v rozhovoru pro časopis *Velká opera* 5. Května, roč. 1948, č. 5, 4

<sup>109</sup> Jiří DOSTÁL: *Výlety páně Broučkovy*, in: *Svobodné noviny*, 11. 2. 1948, roč. 4, č. 35, 5

mihotá v prostoru. To je způsobeno zešíkmením schodů, směrem nahoru a to o 12, 5%. Každý truhlář by jistě dosvědčil, že taková konstrukce je na technické provedení nesmírně obtížná. Jak se sem ale dostal pan Brouček? Jednoduše se sem sklouznul po tobogánu, visícím z provazistě a ústícím přímo na vrcholek otáčejícího se měsíce. Celý tento „měsíční valčík“ (jak toto dějství poeticky označil kritik Mladé fronty)<sup>110</sup>, kde se měsíčané projížděli na koloběžkách a pili svůj životodárný nektar z červenomodrobílých květů<sup>111</sup>, dokreslovala zadní projekce vesmírné oblohy. Zachovaná je však ještě jedna fotografie scény, která má jiný charakter. Jedná se však zřejmě jen o model, neboť se o takové proměně žádný z kritiků nezmiňuje ani ti nejpodrobnější. Na pozadí krásné vesmírné fotografie se tu prohání průhledná, rozličně se kroutící dráha, upevněná jen na několika kovových tyčích.

Alkohol panu Broučkovi způsobuje samé nesnáze, a tak se v druhé půli představení ke svému údivu ocitá ve sklepě domu na Staroměstském náměstí, což by na tom ještě nebylo to nejhorší.... jedná se však o Staroměstské náměstí v patnáctém století a k jeho smůle ještě v předvečer bitvy na Vítkově. Jak si všichni kritikové libují, zde si už architekt nedovolil takové „zbytečné výstřednosti“<sup>112</sup> jako na měsíci. Ať už to bylo z důvodu, že si zde „režisér i výtvarník dobře uvědomují, že tady už nejde o grotesku, ale že zde promlouvá věc posvátná: národní uvědomění bojovníků od Vítkova, vedle nichž měšťáček Brouček je zpohodlnělým, egoistickým, bezpáteřním slabochem“<sup>113</sup>, nebo jiného, Svoboda tu užil umírněnější kulisy v podobě gotické siluety Staroměstského náměstí. Podle svědectví redaktora Mladé fronty se celá tato scéna odehrávala za průhlednou clonou, což ji odhmoťovalo od reality.<sup>114</sup>

V březnu uvedla Velká opera dvojpredstavení- tedy dvě kratší, samostatná představení za jeden večer. Byla to opera Ruggiera Leoncavalla „**Komedianti**“ a balet španělského autora Manuela de Fally „**Čarodějná láska**“. Oba kusy opatřil kulisami Josef Svoboda. Režisér slavnějších Komediantů Alfréd Radok, pojal veristickou operu jako italskou commedii dell'arte. Podobně jako v Rigolettovi se tu odehrává divadlo na divadle, tentokrát jde ovšem o divadélko kočovné. K tomu mu Svoboda vystavěl prostornou scénu, založenou na dozadu zužující se šikmě, pokryté herlekýnovským pláštěm s kosočtverečnými vzory. Ta vprostřed jeviště vytvořila jakousi příjezdovou cestu, ubíhající do dálky. Soustava opon přetínala a dynamizovala scénu a konkretizovala divadlo na divadle. V popředí jeviště stály kulisy domů, utvářejících tu malé náměstíčko, kam přijížděl komediantský divadelní vůz s herci. Po obou

---

<sup>110</sup> Vladimír BOR: Výlety páně Broučkovy ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 11. 2. 1948, roč. IV., č. 35, 5

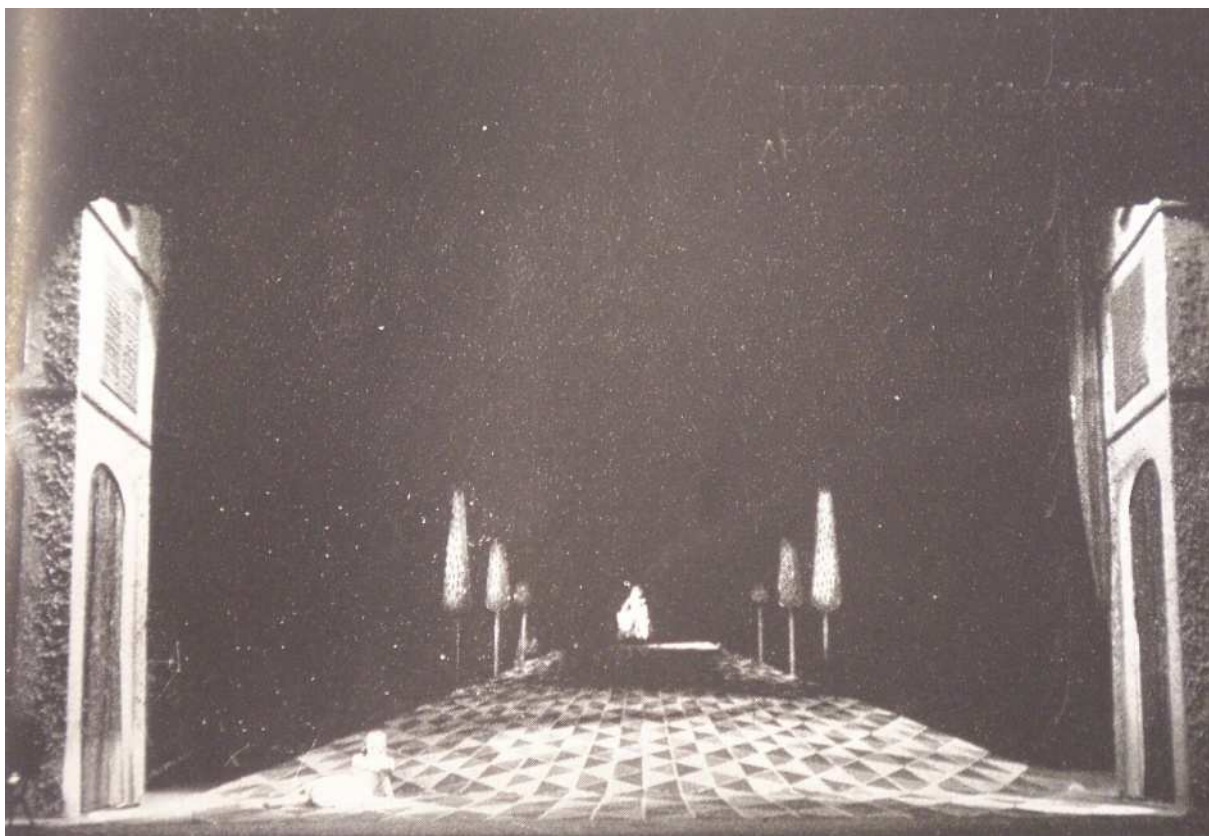
<sup>111</sup> Urb: Výlety režisérovy a výtvarníkovy, in: Národní osvobození, 13. 2. 1948, roč. XIX, č. 37, 4

<sup>112</sup> Vt: Nový Janáček ve Velké opeře 5. Května, in: Národní osvobození, 12. 2. 1948, roč. XIX., č. 36, 5

<sup>113</sup> Štěpán LUCKÝ: Pan Brouček naší doby, in: Kulturní politika, 13. 2. 1948, roč. 3, č. 21, 6

<sup>114</sup> Vladimír BOR: Výlety páně Broučkovy ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 11. 2. 1948, roč. IV. Č. 35, 5

stranách šikmy byly vysázené stylizované topoly a rozestavěn sbor. „Nad károu byla vztyčena kulisa růžového okna, jediný viditelný symbol commedie dell'arte, a před ní se odehrával celý děj. V závěru sbor celou scénu kromě okna a dvou portálových kulis vepředu rozebral a zespodu nastoupil balet a černým smutečním hávem pokryl celé jeviště.“<sup>115</sup> Působení imaginativní scény pak ještě zvyšovalo barevné svícení, spolu s barevnými kostýmy.<sup>116</sup>



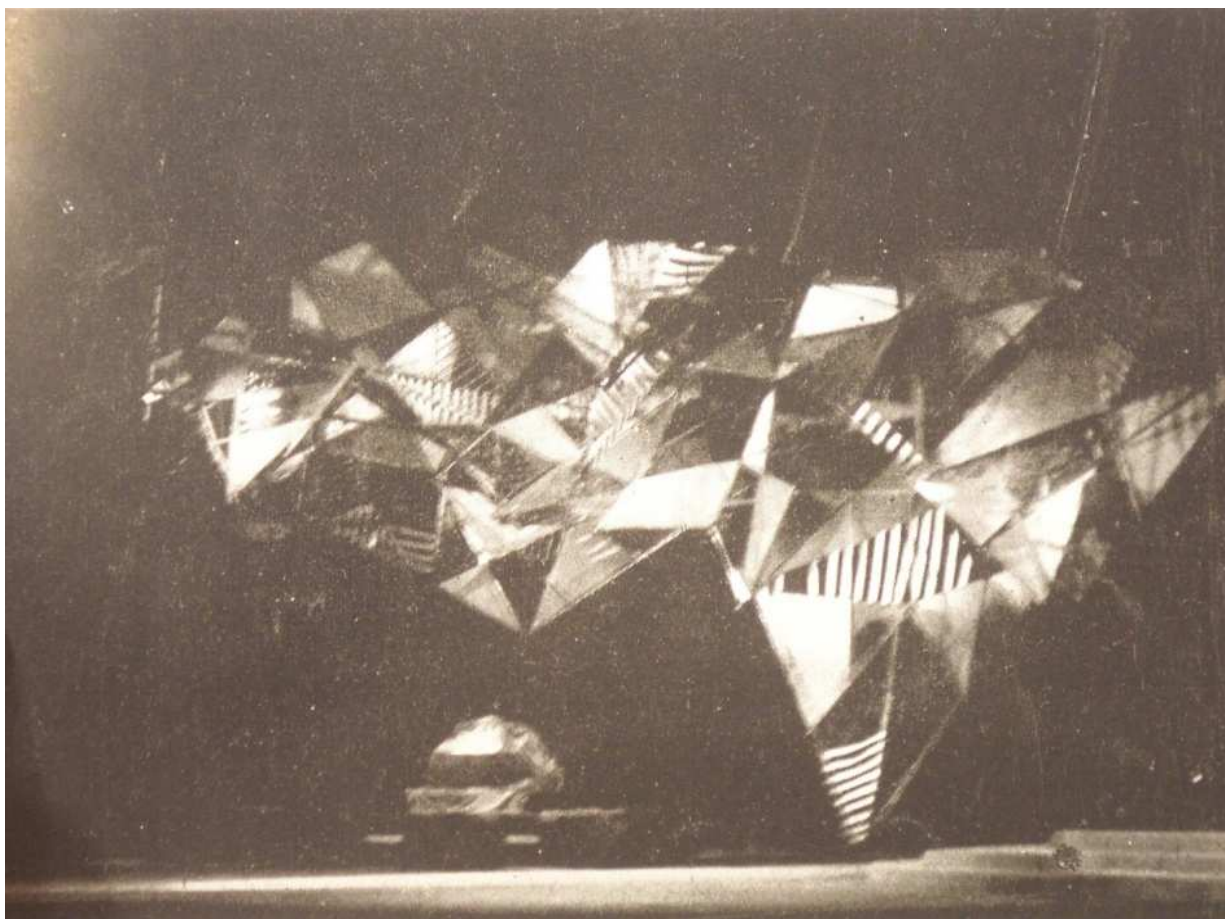
13. Josef Svoboda, *R. Leoncavallo: Komedianti*, 1948.

Jediným scénickým znakem ve španělském baletu *Čarodějná láska* bylo „sugestivní skupenství geometrických tvarů Josefa Svobody, řítících se shůry jako tíživý mrak.“<sup>117</sup> A opravdu, nad podlahou jeviště se tu vznášel jakoby ztěžklý mrak prolamujících se hranolů, z nichž jeden se dotýkal svým trčivým hrotem podlahy. Celý tento útvar budí dojem obrovského krystalu a s nasvícením musel působit možná až magicky. Možná však měl spíše odkazovat k prostředí španělských skal, mezi nimiž se celý příběh rozvíjí. K takovému pojetí se výtvarník vrací o mnoho let později, když r. 1972 nechal při inscenaci *Ptáka ohniváka* v Det Kgl. Teater v Kodani, tanečnický tančit pod ohrožujícím příkrovem podobných krystalických forem. V Kodani je už rozehrál nad celou scénou.

<sup>115</sup> Svoboda (pozn. 38) 32

<sup>116</sup> ČERNÝ (pozn. 3) 158

<sup>117</sup> VP: Falla a Leoncavallo ve Velké opře, in: Svobodné noviny, 17. 3. 1948, roč. 4, č. 65, 5



14. Josef Svoboda, M. de Falla: *Čarodějná láska*, 1948 .

Pro balet Vítězslava Nováka na motivy Svatopluka Čecha, „**Nikotina**“ zvolil Josef Svoboda jediný scénografický obraz. Byly to barevné otáčivé paravány lemující ze tří stran jeviště. Na nákresu scény vidíme na třech z nich nalepené fotografické detaily z jednotlivých obrazů Vyšebrodského oltáře. Nalevo je to žehnající Panna Maria, uprostřed zvětšený ptáček a vpravo spící stráž u hrobu právě zmrtvýchvstávajícího Krista. Tyto výseky středověkého umění měli možná navozovat prostředí kláštera, kde příběh, jehož hlavním hrdinou je páter Laktanc, začíná i končí. Jediným prvkem v prostoru jeviště je keřík, za kterým, šňupacím tabákem omámený páter usíná.





15. Josef Svoboda, V. Novák: *Nikotina*, 1948.

Poslední premiéra Velké opery 5. května se odehrávala již ve značně pohnuté době, kdy už bylo jasně určeno její sloučení s Národním divadlem. Tato „labutí píseň“ zanikajícího divadla se tedy rozhodně neodehrávala v entusiastickém či umělecky zapáleném prostředí. Byla to Kašlíkova vlastní hra „**Zbojnická balada**“, která v této době v podstatě zapadla. Ze dvou Svobodových nákresů vyplývá, že ve scéně akcentoval hlavně krajinné prostředí hry – totiž valašské hory, kde se sdružují zbojníci, pod vedením statečného mladíka Ondráše. Stylizované kopce pod těžkou, chmurnou oblohou, podbarvující závažnost situace, se uplatnily i ve scéně z hospody, kam se zbojníci sešli. Interiér krčmy se tu vписuje do obloukovitého obrysu jednoho z kopců a doslovně tak popisuje výjev z „horské hospody“. Bez fotodokumentace realizace, můžeme jen těžko posoudit výsledek (stejně jako u *Nikotiny*), ale z přiložených kresebných návrhů se jeví scéna značně ilustrativně, spíše ustupující potřebám masových sborových scén zbojníků, než jako určující scénický prvek, jak tomu bylo v předchozích letech.



16. Josef Svoboda, V. Kašík: *Zbojnická balada*, 1948.

A tak skončily krátké, zato však silné výboje druhé pražské operní scény. Bývalý šéf její výpravy na to vzpomíná jako na zradu. „V první chvíli jsme si mysleli, že jde o planý poplach, že to prostě není pravda. Škrtnutím pera zničit příležitost, kterou dal pražskému divadelnictví právě květen 1945? Možnost mít konečně dvě operní scény různého přístupu a zaměření? Rozhodnutí jsme nechápali, nerozuměli jsme mu, odmítali jsme neumělecké důvody, umělecké nebyly- jenomže na nás nikdo nedal. A my jsme si bolestně uvědomovali, že končí něco, co už se nikdy nebude opakovat. Dodnes si myslím, že šlo o špatné rozhodnutí, protože vzniklo společenství, které se skutečným společenstvím nikdy nestalo- dodnes existují oddělené orchestry a sbory Národního a Smetanova divadla- a ani jedna z obou scén nemá svou vlastní tvář... Ještě nějaký čas jsme si podrželi jakousi autonomii, ale kolem r. 1950 došlo k plnému sjednocení! Nikdy mě to nepřestane být líto a nikdy jsem už pak neměl pocit tak těsného spříznění volbou jako právě v Divadle 5. května.“<sup>118</sup>

<sup>118</sup> SVOBODA (pozn. 38) 33

## 4.4 Reakce kritiky

Nutno připustit, že o dění ve Velké opeře se po celé tři roky jejího působení na pražské kulturní scéně tisk poměrně značně zajímal a věnoval mu místo ve svých kulturních rubrikách. Rozhodně to však nebyl zájem vyvážený a stálý. O některých, dle tisku význačných představeních se zhusta vyjadřovalo mnoho deníků. Naproti tomu o jiných inscenacích se ty samé zdroje nezmínily pro jistotu vůbec. Další variantou takové kritiky, je kratší či delší úryvek, který sice hodnotí hudební, režijní či choreografické provedení, avšak herci jakoby u těchto případů hráli na prázdném jevišti- slovo ke scénografii dočista chybí. A to je na tom scénograf ještě dobře- zájemce o informace z oblasti kostýmní, by přišel značně zkrátka.

Celkově ovšem vyšla scénografie Velké opery v pohledu tisku velmi dobře. Některé deníky dokonce u vyvolených oper věnují této výtvarné části samostatný článek, jiné stručnější popis (což je obojí pro dnešní hodnocení scénografie neobyčejně přínosné), další se omezí na pouhé konstatování, že výprava Josefa Svobody byla „dobrá, invenční, působivá...“ Co však mají vesměs všechny tyto zmínky společného je přesvědčení, že scénografická část byla u všech představení, provedená Josefem Svobodou povedená a promyšlená a v mnohých případech se dokonce setkáváme s názorem, že tato stránka celou inscenaci zachránila. U kusů, které kritika po režijní i hudební stránce strhala, často nalézáme útěšná slova neblomného recenzenta, že jediná scénografie byla dobrá.

Těžko říct proč „**Kunálovým očím**“ kritika věnovala tak málo pozornosti. Možná, že to bylo dáno tím, že v prvním poválečném roce se v tisku stále ještě nevytvořilo dostatečně silné kritické zázemí. Těch několik letmých zmínek je však, co se týče všech složek představení, pozitivních. Na scénografii cení především její bravurní vystižení hlavní podstaty díla- „všelidskou hodnotu života pokorně táhnoucího k výšinám, k věčným zdrojům dobra a lásky“<sup>119</sup> a schopnost originálně a pohotově reagovat na změny odehrávající se na jevišti.<sup>120</sup>

To „**Hoffmanovy povídky**“ vzbudily již větší pozdvižení. Ty patří právě mezi těch pár „stěžejních“ představení, která zaujala kritiku a byla opravdovým uměleckým výbojem. Všechna kritika, která se mi podařila vypátrat, měla velmi příznivý tón. Není od věci podotknout, že zde kritici často popisují inscenaci jako Radokovo- Svobodovo představení, inscenační styl Radok- Svoboda. Zejména Mladá fronta se představení věnuje celkem obšírně, z pohledu několika recenzentů. Vladimír Bor velmi barvitě popisuje scénu a oceňuje na ní především její novátorství v operní reprodukci, která postříkala „živou vodou tlící a zatuchlé

<sup>119</sup> LA: Premiéra Ostrčilovy opery, in: Svobodné slovo, 29. 12. 1945, roč. I., č. 194, 2

<sup>120</sup> VĚK: „Kunálové oči“ v Divadle 5. Května, in: Rudé právo, 29. 12. II. vydání, č. 196, 4

operní jeviště.“<sup>121</sup> Jiří Kárnet zas chválí inscenační fantasijnost a básnivost „nového realismu“, který je zde nastoupen. Zároveň oceňuje, že hra je i pro prostého diváka. Skutečnost, že jevištní prostředky Svobody a Radoka někdy jen ohlušují a navzájem spolu zápasí, shovívavě omlouvá začátečnickou nezkušeností.<sup>122</sup> Podle kritika, vystupujícího pod zkratkou JVK, je to jeden „z nejpokrokovějších činů u nás v poslední době“ a jeho scéna je neustále v živém kontaktu s hudbou, dokonce „často téměř přepisuje partituru („prázdná“ a „plná“ místa v partituře a na scéně...).“<sup>123</sup> Recenzent Rudého práva Jiří Hájek rovněž nešetří chválou, když líčí jak „svět starých tajemných laboratoří a polopohádkových příběhů přenesl výtvarník Josef Svoboda do jazyka naší současné výtvarné krásy“ a jak „jeho neobyčejně čistá konstruktivní scéna zvyšuje nahou reálností svého materiálu neskutečnost celého příběhu.“<sup>124</sup> V úvodu se přímo rozněžňuje a popisuje představení jako „velké a silné divadlo, protože ve vás vyvolá takový pocit bohatství a krásy života, že až budete vycházet z divadla, budete se cítit o cosi silnější a bohatší.“ To kritik Svobodného slova je už přísnější a pozastavuje se nad tím, že vždy přece bývala v popředí složka hudební a pěvecká, zatímco teď je to složka režijní a scénografická. „Plán režiséra Radoka a výtvarníka Svobody chce být novátorským bez kompromisu.“ Všimá si surreálnosti scény, a když se snaží do ní proniknout a „pochopit její řád, je mu, jako by se díval na obrazy Štýrského a Toyen.“ V tomto „labyrintu symbolických rekvizit, symbolických postav a pohybové i světelné démonie“ musí být divák tradičního vkusu nutně ztracen, jak píše autor.<sup>125</sup> Nejpřísnější, nebo spíše upřímně zděšená byla čtenářka časopisu Obzory, která napsala do jeho redakce pohoršený dopis, dožadující se recenze, která by hru dostatečně strhala. „Bude-li Váš posudek příznivý, roztrhnu roucho své a nasypu popel na svou hlavu v pokání za to, že můj „buržoazní konvenční vkus“ se nedovede povznést do vysokých sfér Opravdového Umění Pro Lid.“ I ona popisuje „fantasticky vypravenou scénu“ jako moderní vědeckou laboratoř, jejíž jednotlivé prvky dobře vystihují podstatu obsahu hry.<sup>126</sup> Z dostupných materiálů vyplývá, že tato opera byla velmi kladně kriticky přijata, jako inovativní počín, který posunuje operní produkci dopředu. Divácky je to už těžko posouditelné z jednoho dopisu. Mnou dotazovaná pamětnice ze své matné vzpomínky popsala operu jako „velký chaos“, k čemuž zajisté dopomohla i změt' scénických prvků. Jak podotýká jeden z recenzentů, porozumět smyslu opery nebylo asi možné bez programu a i tak to zřejmě

<sup>121</sup> Vladimír BOR: Divadelní umělci bojují o lepší vkus, in: Mladá fronta, 31. 8. 1946, roč. II., č. 199, 1

<sup>122</sup> Ibidem: Jiří KÁRNET, 1

<sup>123</sup> Ibidem: JVK, 4

<sup>124</sup> Jiří HÁJEK: Opera na cestě k lidovému diváku, in: Rudé právo, 1. 9. 1946, III. vydání, č. 202, 4

<sup>125</sup> LA: Hoffmanovy povídky ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 31. 8. 1946, roč. II, č. 199, 5

<sup>126</sup> N. ČERNÁ: Divadlo týdne, in: Obzory, 14. 9. 1946, roč. II., č. 37, 590



vyžadovalo značnou intelektuální zdatnost<sup>127</sup>, nebo alespoň rozvinutý výtvarný cit a fantasii. Otázkou tedy zůstává, zda bylo představení skutečně „divadlem pro lid.“

„**Prodaná nevěsta**“, byla- jak už bylo uvedeno problematickým kusem. Jedna část kritiky Velkou operu chválí, i když si je vědoma mnohých výstřelků, které byly možná zbytečné, druhá část je zděšena drzostí mladých divadelníků. Recenzenti chválí mladistvý elán tvůrců, s nímž převracejí naruby konvenční tradici. Zdůrazňují originalitu a působivost díla. Ale i tito připomínají, že se jim mnohé prvky scény zdají zbytečné, rušivé, „samoúčelné hračkářství, při němž pro několik problematických nápadů se násilně ruší plynulost děje.“<sup>128</sup> Těmito prvky mají na mysli především ony spouštěné obří květy či zavěšené střechy chalup, které mají diváka přenášet na jednotlivá místa dějiště. Ovšem „vzhledem k tomu, že ostatní výprava zůstává téměř beze změny na svém místě, příslušné iluze se nedocílí.“<sup>129</sup> Na faktu samoúčelnosti těchto prvků, které jsou však sami o sobě krásné, se shodují všichni, vyjma kritika Kulturní politiky, podle něhož naopak velmi vtipně vystihly taneční lehkost.<sup>130</sup> Už bylo uvedeno, že spouštění poloprůhledné opony mezi áriemi rušilo bez rozdílu všechny zúčastněné recenzenty. „Z ducha celého díla vybočuje režisér, ale ještě více výtvarník Josef Svoboda se všemi svými stylisovanými květy, oponami, s návsí, na níž postrádáme cokoli typicky českého (barevným exotismem připomíná spíše jihofrancouzský venkov.)“, rozčiluje se Rudé právo.<sup>131</sup> Právo lidu se výtvarníka zastane a oceňuje jeho velkou invenci a básnivost, s níž „nadal scénu téměř pohádkovou lehkostí.“ Ovšem i tady jeho kopretiny neprošly, i když celkově chápou dílo jako velký umělecký počín.<sup>132</sup> Celkově toho zřejmě bylo na všechny trochu moc. Moc invence, moc pohybu, moc originality, příliš mnoho samoúčelných detailů, které nikam nevedly. Scéna se vyznačovala tolika vířivými a hýřivými prvky, že nebylo jednoduché to vše pojmout. Prý se tu Prodaná nevěsta přiblížila až operetě!<sup>133</sup> Prostota, cudnost, ušlechtilost a „pel nevinnosti“, jak to všichni očekávali, se tu zkrátka nekonala, a tak se s konstatováním „méně bylo by více“ zakuklili do jakési „národní uraženosti“.

Inscenací Janáčkovy **Káti Kabanové** udělala Velká opera všem kritikům velkou radost. Ne snad jejím provedením, ale vůbec uvedením. Co se týče hodnocení provedení, v jednom případě se situace natolik vyhrotila, že se Václav Kašík dokonce bránil útokem otevřeným dopisem v tisku! Příznivé ohlasy pochvalují si na scéně především světelné působení, dobře

---

<sup>127</sup> JVK: Divadelní umělci bojují o lepší vkus, in: Mladá fronta, 31. 8. 1946, roč. II., č. 199, 4

<sup>128</sup> IG: Prodaná nevěsta, in: Obzory, 4. 10. 1946, roč. II, č. 57, 655

<sup>129</sup> Ibidem

<sup>130</sup> Bohumil KARÁSEK: Prodaná nevěsta v 5. Květnu, 11. 10. 1946, roč. 2, č. 4, 7

<sup>131</sup> J. H.: Nevěsta zaprodaná režii, in: Rudé právo, 4. 10. 1946, IV. vydání, č. 229, 2

<sup>132</sup> JK: Prodaná nevěsta v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 4. 10. 1946, roč. 49, č. 227, 4

<sup>133</sup> Ibidem

vystihující tísnivou atmosféru děje.<sup>134</sup> Dle recenzenta Práva lidu byla scéna Josefa Svobody jednoduchá, řešená spíše malířsky, než architektonicky a funkčně a herci na jeho konstrukci měli značné potíže s rovnováhou.<sup>135</sup> V tom mu protirečí Rudé právo, které má scénu za marnotratnou, rušící ostatní ryze divadelní kvality- opět s heslem „méně bylo by více“.<sup>136</sup> Rovněž Svobodným novinám se stýská po prostotě a askezi.<sup>137</sup> Největší smršť kritiky se snesla na hlavu Václava Kašlíka v podrobné recenzi Františka Pali ve Svobodném zítřku.<sup>138</sup> V podstatě se dá říci, že na režisérovi tu nezůstala nit suchá. Vytýká mu jeho „novotaření a tout prix“, „chlapecké hříčky a dětskou invenci“ Nejvíce Palu pobuřuje nedodržení všech Janáčkových inscenačních a scénických předpisů a neměnná scéna, která tak má v jediném znaku zastoupit všechny proměny děje. To právě diváka, dle Pali, mate-zvláště, když režie (či scénografie) absolutně vypustila scénický prvek Volhy, která má zde přitom tak tragicky osudovou úlohu. Zajímavé je však to, že Pala klade hlavní vinu prakticky jen na Kašlíka, o Svobodovi se tu zmiňuje jen jako o konstruktérovi scény, kterou si režisér vymyslel. Ten se ostře hájí ve stejném plátku o měsíc později, a mimo jiné brání své tvůrčí stanovisko reprodukčního umělce, který dnes už není jen slepým reproduktorem originálu, ale právě samostatným tvůrčím umělcem.<sup>139</sup>

Na rozdíl od Janáčkovy opery, se tisk o Verdiho „**Aidě**“ příliš nezmiňuje. Podařilo se mi vypátrat pouze dvě kritiky, z čehož jedna o scénografii vůbec nepíše. Ta druhá, v Rudém právu je už sice podrobnější, omezuje se však na konstatování, že dekorativnost monumentálního až krkolomného schodiště, diváka z počátku zaráží. Kritik si zde povšimnul proměnnosti jediného scénického prvku a ocenil právě jeho „smělou dekorativní úmyslnost, která působí až drtivě.“<sup>140</sup> O této inscenaci se tedy mnoho nedovídáme ani z dobového tisku, ani z pozdějších souhrnných statí.

Zatímco divácky byla Pucciniho „**Tosca**“ zřejmě velmi úspěšná (jak to také kritika předpokládala), většina jejích recenzentů bylo nemilosrdných nejen k provedení Velkou operou, ale i k samotnému Puccinimu, jeho hudbě i libretu. Do režiséra Karla Jerneka se nejvíce „pustila“ Kulturní politika, která vytýkala především přepjatost celé inscenace, která ještě umocňována hudbou a libretem útočí na nervy a emoce diváka. Režie by měla naopak

<sup>134</sup> J. VOLEK: Janáčková velká opera ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 21. 1. 1947, roč. III., č. 17, 5; Štěpán LUCKÝ: Hudební drama či opera, in: Kulturní politika, 24. 1. 1947, roč. 2, č. 19, 7; JK: Káťa Kabanová v Opeře 5. května, in: Právo lidu, 21. 1. 1947, roč. 50, č. 17, 4

<sup>135</sup> Ibidem: JK, in: Právo lidu

<sup>136</sup> YS: Káťa Kabanová ve Velké opeře, in: Rudé právo, 22. 1. 1947, roč. 27, č. 18, 2

<sup>137</sup> DOSTÁL: Janáčková Káťa Kabanová, in: Svobodné noviny, 21. 1. 1947, roč. 3, č. 17, 5

<sup>138</sup> František PALA: Čí je Káťa Kabanová ve Velké opeře?, in: Svobodný zítřek, 30. 1. 1947, roč. 3, č. 5, 5

<sup>139</sup> Václav KAŠLÍK: O Káťu Kabanovou ve Velké opeře, in: Svobodný zítřek, 27. 2. 1947, roč. 3, č. 9, 5

<sup>140</sup> VĚK: Další úspěch velké opery, in: Rudé právo, 2. 3. 1947, roč. 27, č. 52, 2

utlumovat své působení vedle již dosti vypjaté hudby. Nejzajímavější složkou inscenace se jim pak jeví scéna, „mohutně působící prostorovým prohloubením“, ovšem opět „poněkud samoúčelná“.<sup>141</sup> Pucciniho i s libretem si zase „vzalo na paškál“ Rudé právo a nemilosrdně strhalo jeho „buržoazní“ hudbu i libreto, kde „lid je jen beztvarou masou v pozadí a revolucionář není nic než exotické zvíře, které má měšťákům vyvolat příjemné mrazení na zádech...“. Hudba pak klouže po vnějších „zvukových efektech, které dávají vyniknout sentimentální omáčke: nešlo o víc než příjemně vzrušit a vyjít na míle vstříc měšťáckému nevkusu.“ Nicméně zvou na představení „všechn pracující lid, avšak nechť se mu právě na něm ukáže, jak se všude, i v umění, taková nedopověděná revoluce snadno zvrátí v služebníčkování vládnoucím!... Nemůže být účinnější výstrahy.“ Výprava „stupňuje typické operní efekty (i když naklonění tradičních kulis není ještě samo o sobě nijakým novým výbojem ve výpravě) a odhalila tak skutečnou podobu veristické opery, že totiž, směřující k zdivadelnění, dospěla jenom divadelnosti jako příjemné podívané.“<sup>142</sup> Zde tedy můžeme zaznamenat, jakým směrem se vydal tento deník, necelý rok před politickým zvratem. Právo lidu pak bez delších okolků rovnou hodnotí představení jako „bezduchý krvák“, i když scéna se mu líbí. Zaujala ho hlavně svou promyšleností a vhodným prostorovým členěním, zejména v prvním dějství, kde pro sebe poznává inspiraci interiérem kostela sv. Jakuba.“<sup>143</sup> Jediným obhájcem Toscy zůstalo Svobodné slovo, které chválí jak představení, tak stavbu jeviště, které „poskytovala podívanou po všech stránkách složitou, malebnou a svým způsobem napínanou.“<sup>144</sup>

Hábova „**Matka**“ zaujala všechny spíše svým hudebním a tematickým zpracováním, než svou jevištní výpravou. Oceňují snahu výtvarníka, poznat podstatu a charakter prostředí, pro které má vytvořit kulisy, když se vydal na studijní cestu do Vizovic.<sup>145</sup> Svobodné slovo oceňuje pečlivé vypracování, „třebas až filmově přehnané.“<sup>146</sup> Jiné noviny, které se zabývají touto operou, se ani výpravou nezdržují. To nás ovšem ani nemusí překvapit, vzhledem k tomu, že po stránce výtvarného výboje se tu nic zvláštního nedělo. Šlo tu skutečně především o, co největší souznění s duchem hudby i libreta a neodvádět pozornost od sociálně silného příběhu a inovativního členění hudby.

---

<sup>141</sup> Štěpán LUCKÝ: Puccini do třetice, in: Kulturní politika, 9. 5. 1947, roč. 2, č. 34, 7

<sup>142</sup> Antonín SYCHRA: Rozjímání nad Toscou, in: Rudé právo, 7. 5. 1947, roč. 27, č. 106, 2

<sup>143</sup> JB: Tosca v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 6. 5. 1947, roč. 50, č. 105, 4

<sup>144</sup> La: Pucciniho Tosca ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 7. 5. 1947, roč. III., č. 105, 5

<sup>145</sup> Štěpán LUCKÝ: Hábova „Matka“, in: Kulturní politika, 30. 5. 1947, roč. 2, č. 37, 8-9

<sup>146</sup> La: Festivalová premiéra Hábovy čtvrttónové opery Matka, in: Svobodné slovo, 25. 5. 1947, roč. III., č. 122, 4

Opera **Trubadúr** ve Velké opeře se vyznačuje tím, že se jí nikdo nezabýval. Jediná zmínka, na kterou jsem narazila, byla u recenze na Rigoletta, kdy kritik v krátkém příměru těchto dvou Verdiho oper, suše poznamenal, že na rozdíl od Rigoletta „byl Trubadúr zbytečný“.<sup>147</sup>

Naopak „**Maškarádě**“ i její scéně se dostalo hlasitého ocenění ze všech možných stran. V podstatě všichni recenzenti jsou z tohoto kusu nadšeni, chválí jeho hravost a nápady. Téměř každý z nich rozeznává ve výpravě kubistickou inspiraci, ve Svobodném slovu recenzent dokonce píše „a la Filla“.<sup>148</sup> A toto provedení šlo prý Prokofjevově hudbě neobyčejně k duhu,<sup>149</sup> když režisér našel pro její výraz stejně soudobý a netradiční obraz scénický.<sup>150</sup> Dalším oceňovaným prvkem jsou nápadité proměny kulís a barevné vyznění scény, obzvláště pak duhové svícení, které jí „dodává život a vnitřní pohyb“.<sup>151</sup> Zjevná srozumitelnost, „lidovost v tom běžném smyslu slova, svěžest, neintelektuálnost, která musí potěšit každého“<sup>152</sup>, jak píše Kašílkovi spokojený divák, pak je velmi vyzdvihovaným faktem. Jak nadšeně uvádí Rudé právo: „Na tomto představení vskutku každý okřeje. Přijďte všichni ze závodů, z polí, z měst i venkova. Uvidíte umění, kterému budete rozumět!“<sup>153</sup> Popisu scény věnují noviny nebývalou pozornost a to zejména Právo lidu a Mladá fronta, kde zajímavě líčí scénu „klášterního nokturna, v němž cypřiše představují jakési vrtací věže a místo měsíce visí jakýsi lhotákovský plynojem.“<sup>154</sup> V tomto představení je zkrátka „stále nač hledět, radovat se naivně z velikánských ryb, visících z nebe, nebo veliké sluneční koule nad obzorem,“ shrnuje Právo lidu a dodává, že tato „výprava tentokráte divákovi něco dává a možno říci, že hře přidává- třeba je zase hodně samoučelná.“<sup>155</sup>

V názorech na inscenaci **Rigoletta** se kritika tentokrát rozděljuje do dvou táborů. V čem se ale všichni bez výjimky shodnou, to je odsouzení přes mikrofon čteného záznamu Verdiho dopisů před začátkem každého dějství, jakožto rušivou složku. Je to „čirá, neslohová zbytečnost. Nejlepší způsob, aby se mistrovské Verdiho dílo rozplizlo, a jeho tragická jednoznačnost rozbila v mozaiku lesklých střípků,“<sup>156</sup> jak si stěžuje Svobodné slovo. Popisu scény se recenzenti poměrně věnují, a to zejména Mladá fronta, Právo lidu a Kulturní politika, která je však v hodnocení nejpřísnější. Chválí sice režisérovu a výtvarníkovu „snahu o

<sup>147</sup> JB: Rigoletto v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 25. 11. 1947, roč. 50, č. 274, 4

<sup>148</sup> Ruská soudobá opera poprvé v Praze, in: Svobodné noviny, 11. 10. 1947, roč. 3, č. 255, 5

<sup>149</sup> Úspěch Velké opery a úspěch Prokofjevův, in: Kulturní příloha ČTK, 9. 10. 1947

<sup>150</sup> Vladimír BOR: Evropská premiéra ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 10. 10. 1947, roč. III, č. 237, 4

<sup>151</sup> Ibidem; Karel REINER: Maškaráda, in: Kulturní politika, 17. 10. 1947, roč. 3, č. 6, 5; YS: Opera pro všechny, in: Rudé právo, 10. 10. 1947, V. vydání, č. 237, 2

<sup>152</sup> Z dopisu „člověka z obecnstva“ Václavu Kašílkovi, 15. 11. 1947- uloženo v archivu Národního divadla

<sup>153</sup> YS: Opera pro všechny, in: Rudé právo, 10. 10. 1947, V. vydání, č. 237, 2

<sup>154</sup> Vladimír BOR: Evropská premiéra ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 10. 10. 1947, roč. III, č. 237, 4

<sup>155</sup> JK: Nový Prokofjev v Opeře 5. Května, 10. 10. 1947, roč. 50, č. 237, 4

<sup>156</sup> LA: Rigoletto ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 25. 11. 1947, roč. III, č. 274, 4

avantgardismus“, ale zároveň vyslovují názor, že by se tvůrci v provedení mohli pokusit o větší stylovou jednotu. Vést ostrou linii mezi „loutkovou teatrálností ústředního jeviště a mezi realismem okolí“, aby se docílilo zásadního rozlišení, aby se divák mohl jednoznačně orientovat. „Zatím však se tyto složky prolínaly bez ladu a skladu a diváci ztratili slohovou orientaci.“ A opět kritizují režisérovy „samoučelné hříčky“ a uzavírají své lamentování konstatováním, „že účelný režijní záměr byl zde znehodnocen formalistickým artismem“, že přemíra samoučelných prvků a někdy velmi vtipných nápadů, je ovšem bez funkčního vztahu k dílu i inscenačnímu záměru. „Pravé umění, to není jen sršet nápady a invenční pohotovosti, ale to je také sebekázeň, hospodárnost výrazových prostředků a hlavně slohová čistota.“<sup>157</sup> Svobodné slovo svůj názor vysloví rovnou na začátku svého článku a to uvedením Verdiho vlastního výroku: „Je neštěstím operního skladatele, že se nedává to, co napsal, nýbrž nějaká zkomolenina.“ A pro jistotu hned doplňují: „Autorem zkomoleniny je režisér A. Radok. Jak jinak nazvat režii, která komolí ze zásady?“ Nakonec ale uznávají režisérovu „vlohu, třeba zbloudilou na scestí přepjaté manýry,“ i „virtuositu“ výtvarníkovu.<sup>158</sup>

Další chystaná premiéra baletu „**Balet**“, se scénou Josefa Svobody se ovšem nekonala, a tak o ní nikdo ani nevěděl ani nepsal. To zase až kolem únorového uvedení Janáčkových „**Výletů pana Broučka**“ se strhl v novinách rozruch. Ty kritika přijala v podstatě kladně- už jejich tematikou, která „nastavovala tvář domácímu maloměšťáctví“<sup>159</sup> se autoři představení všeobecně zavděčili. Všichni tu uznávají, před jak náročný úkol byli režisér s výtvarníkem postaveni a s jakým elánem a bravurou se ho zhostili- po výtvarné stránce v souladu s hudbou.<sup>160</sup> Národní osvobození si však stěžuje, že režisér s výtvarníkem „dali před úsilím o prostotu přednost svým bohatým nápadům, troše sensačnosti a v závěru také dnešnímu dobovému monumentálnictví. Kde byli nejskromnější v uplatnění nápadů, tam byli nejlepší.“<sup>161</sup> Tuto prostotu a půvab nalézají v prvním obraze před Vikárkou a krátce poté v oproštěné měsíční polokouli. Pak už se ale tvůrci nechávají unášet hýřením své bezuzdné fantasmie a přinášejí na jeviště plno „nepotřebných“ doplňků, jako jsou koloběžky, houpačka, klouzačka a „už úplným nucením do vtipu jsou červenomodrobílé květy, z nichž Měsíčané pijí svou živinu.“ (Tyto, třebaže negativní, popisy jednotlivostí na scéně, nám dnes dobře poslouží k utvoření celistvějšího pohledu na představení.) Tyto „doplňky“ některé noviny líčí jako „zbytečné výstřednosti“<sup>162</sup>, které odpoutávají divákovu pozornost<sup>163</sup>, jiné je vidí jako

<sup>157</sup> Štěpán LUCKÝ: Rigoletto ve Velké opeře, in: Kulturní politika, 28. 11. 1947, roč. 3, č. 11, 6

<sup>158</sup> LA: Rigoletto ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 25. 11. 1947, roč. III, č. 274, 4

<sup>159</sup> VT: Nový Janáček ve Velké opeře, in: Národní osvobození, 12. 2. 1948, roč. XIX, č. 36, 5

<sup>160</sup> Ibidem

<sup>161</sup> URB: Výlety režisérovy a výtvarníkovy, in: Národní osvobození, 13. 2. 1948, roč. XIX, č. 37, 4

<sup>162</sup> VT: Nový Janáček ve Velké opeře, in: Národní osvobození, 12. 2. 1948, roč. XIX, č. 36, 5

„půvabné nápady“.<sup>164</sup> Většina z nich se však shoduje v názoru, že ve druhé části výtvarník správně zmírnil rozmáchnutí své invence z „Výletu do měsíce“. Tato část, zobrazující historickou etapu českých dějin, by dle Kulturní politiky, takové pojetí nesnesla. Těžko posoudit, zda to tak cítil i Svoboda, či jestli ho k tomu vedli neblahé zkušenosti s vlasteneckým skandálem kolem Prodané nevěsty, nebo mu toto pouze siluetové řešení kulís připadalo jako nejlepší výtvarné řešení. Právo lidu by však tuto scénu udělalo ještě „jednodušší a méně stověžatou, aby tak získala na monumentalitě.“<sup>165</sup> Tyto noviny byly však od začátku k představení kritické. Nelíbil se jim ani první obraz na pražské Vikárce, kterou prý Svoboda zbavil téměř zcela „lyrické náladovosti i křehkého půvabu vidiny, jak nám vytane na mysli při čtení Čechovy knihy.“ Velmi je pobouřil i fakt, že si výtvarník vymyslel! schody na Vikárce, když je přitom každému, kdo někdy v Praze byl, jasné že tam žádné schodiště není a začlenil je „do struktury žižkovských strohých činžáků, strmících proti křehké vidině svatovítské katedrály.“<sup>166</sup>

Z uvedení Leoncavallových „**Komediantů**“ a de Fallovy „**Čarodějné lásky**“ takové nadšení již neproběhlo. Národní osvobození připomíná, že jde o populární repertoár, který má díky své oblíbenosti v širokých vrstvách veřejnosti, naplnit pokladnu divadla a varuje před neblahým vlivem na vkus těchto lidí, který jistě italský verismus Komediantů má. Radokovu pojetí tohoto kusu, jako staré commedie dell'arte, pak „nelze upřít novost a působivost“. Současně chválí i originální řešení scény Josefa Svobody.<sup>167</sup> V podstatě se všechny deníky shodují na kvalitě scénografie, v Kulturní politice až do té míry, že píše: „Nejcennější složkou provedení obou děl byla Svobodova výprava.“<sup>168</sup> Mladá Fronta v inscenačním nápadu divadla na divadle Komediantů poznává doslova rozvedený princip, který byl užit už v Rigolettovi a kritizuje shrnování a spouštění pomocných opon, což rozbilo tuto dramatickou formu a zrušilo dojem.<sup>169</sup> Svobodné noviny označují Komedianty rovnou za „renomovaný dnes již kýč“, který však k výšinám umění pozdvihla právě režie Alfréda Radoka, a to i péčí, jaká je věnovaná výtvarné stránce. Geometrické tvary, užité Svobodou v Čarodějné lásce, zdají se jim pak velmi sugestivní.<sup>170</sup> S tím souhlasí Kulturní politika, ale připomíná, že svou komorní formou i výrazem se tento balet na velké scéně nemohl zvukově ani vizuálně přesvědčivě

<sup>163</sup> JB: Janáčkovy „Výlety páně Broučkovy“, in: Právo lidu, 8. 2. 1948, roč. 51, č. 33, 4

<sup>164</sup> Jiří DOSTÁL: Výlety páně Broučkovy, in: Svobodné noviny, 11. 2. 1948, roč. 4, č. 35, 5

<sup>165</sup> JB: Janáčkovy „Výlety páně Broučkovy“, in: Právo lidu, 8. 2. 1948, roč. 51, č. 33, 4

<sup>166</sup> Ibidem

<sup>167</sup> VT: Další premiéra ve Velké opeře, in: Národní osvobození, 16. 3. 1948, roč. XIX, č. 64, 6

<sup>168</sup> Štěpán LUCKÝ: Premiéry do třetice, in: Kulturní politika, 26. 3. 1948, roč. 3, č. 27, 6

<sup>169</sup> Vladimír BOR: Velká opera- Směj se, paňáco!, in: Mladá Fronta, 20. 3. 1948, roč. IV, č. 68, 5

<sup>170</sup> V. P. : Falla a Leoncavallo ve Velké opeře, 17. 3. 1948, roč. 4, č. 65, 5

uplatnit.<sup>171</sup> Ostré výtvarné i choreografické rozlišení dvou světů- nadpřirozených přízraků, záhrobních zjevení a jasně zalitého světa lásky-ve scéně Čarodějné lásky, připomíná Rudé právo a Právo lidu.<sup>172</sup>

O baletu „**Nikotina**“ se toho z tisku bohužel mnoho nedočteme, tím méně pak o jejím výtvarném řešení. V Rudém právu se omezili na suché konstatování, že „scéna i kostýmy vyhovovaly stylu a pojetí baletu,“ jež před tím zhodnotili jako parodii tanečních forem.<sup>173</sup> Výmluvnější je už Právo lidu, které popisuje pohyblivé otáčivé paravány, které „dopřávají inscenaci prostor a spád proměn“ a Svobodné slovo kritizující ztrátu přehlednosti a výraznosti scény, v důsledku použití jediného druhu dekorace. A to i přesto, že tím výtvarník choreografce dopřál prostor a umožnil plynulý spád celkem sedmi obrazům.<sup>174</sup>

Podobně na tom je i poslední představení divadla, Kašílkova „**Zbojnická balada**“. Její hudbu i provedení tisk v podstatě strhal, scéna pak vyhovuje Právu lidu a Rudému právu, především dobrým členěním pro masové výjevy.<sup>175</sup> Mladá fronta o ní pak hovoří, jako o „pokusu o originální stylizování - folkloru novými prostředky.“<sup>176</sup> Z četnosti zpráv o těchto dvou posledních představeních je patrný pokles zájmu o divadlo, jehož osud byl v té době už zpečetěn.

---

<sup>171</sup> Štěpán LUCKÝ: Premiéry do třetice, in: Kulturní politika, 26. 3. 1948, roč. 3, č. 27, 6

<sup>172</sup> VĚK: Velká opera se tuží, in: Rudé právo, 17. 3. 1948, roč. 28, č. 65, 2; V.: Španělský balet, in: Právo lidu, 16. 3. 1948, roč. 51, č. 64, 4

<sup>173</sup> KOV: Velká opera: Balet o tabákovém přeludu, in: Rudé právo, 17. 6. 1948, roč. IV, č. 141, 4

<sup>174</sup> Nepodepsáno: Roztančená Nikotina Vítězslava Nováka, in: Právo lidu, 1. 6. 1948, roč. 51, č. 127, 4; PS.: Nováková Nikotina, in: Svobodné slovo, 6. 6. 1948, roč. IV., č. 131, 3

<sup>175</sup> B. V.: Opera, jaká nemá být, in: Rudé právo, 16. 6. 1948, roč. 28, č. 143, 3; JB: Kašílkova Zbojnická balada, in: Právo lidu, 19. 6. 1948, roč. 51, č. 143, 3

<sup>176</sup> Vladimír BOR: Zbojnická balada-měla ještě zrát, in: Mladá fronta, 22. 6. 1948, roč. IV, č. 145, 3

## 5 Závěr

Jméno výtvarníka a scénografa Josefa Svobody je dnes spojováno převážně s jeho světelnými výpravami a hlavně s Laternou Magicou, kterými se proslavil i za hranicemi tehdejšího Československa. A podle známého rčení, že „doma není nikdo prorokem“, byl i Josef Svoboda oceňován hlavně v zahraničí, kde se mu dostalo i mnoha mezinárodních ocenění. U nás se po r. 1989 objevilo v tisku jeho jméno ještě dvakrát. V souvislosti se soudem ohledně jeho pozitivní lustrace, který ovšem vyhrál a pak v r. 2002, když na jaře ve svých osmdesáti dvou letech umřel.

Jeho technické a světelné experimenty v oblasti jevištního výtvarnictví se zapsaly do dějin tohoto oboru tak silně, že se po něm jmenují i některé typy divadelních reflektorů. Jen pomocí světla dokázal na jevišti vykouzlit fantastickou, snovou atmosféru, která dokázala vzrušovat diváky po celém světě. Divadelní prostor vnímal jako ideální příležitost pro vytváření svého vlastního malého světa, plného vnitřní poetiky, kterou v sobě divadlo ukrývá. Jeho výpravy měly opravdu tak silný výtvarný účinek, že byly často dominantou celého představení. A to mu bylo i často vytýkáno. Těžko ale tlumit tak výraznou tvůrčí invenci. Jeho polyekrany a polyvize působily jako magický kaleidoskop, mozaika z obrazů světa. Laterna Magica, která v tomto roce slaví své padesáté výročí, byla fantastickým vynálezem. Nutno ale poznamenat, že se od té doby příliš neposunula a v podstatě ustrnula u několika představení, která hraje stále do kola.

Je vždy velmi zajímavé sledovat tvůrčí začátky a východiska umělců, protože právě na nich je možné pozorovat pravý naturel a založení autora, které se pak až časem rozvíjí, krystalizuje a formuje. A právě proto mě zaujala tvorba známého světelného mága, v době kdy se jeho výtvarný názor teprve utvářel, ale kdy už byl jasně cítit jeho potenciál. Z dnešního pohledu se zdá až téměř neuvěřitelné, že velké divadlo, jako bylo právě Divadlo 5. května dalo takovou šanci mladému výtvarníkovi, který v té době neměl příliš zkušeností a svá architektonická studia teprve začínal. Byla to pro něj obrovská příležitost a hlavně nezaplatitelná zkušenost. Dostal se tak do tvůrčího kolektivu, který plně odpovídal jeho přirozené kreativitě. V již zavedených divadelních dílnách se zkušenými technickými pracovníky začal pronikat do tajů jevištní výstavby, do divadelních triků a kouzel. Dalším osudovým okamžikem pro něj bylo setkání s tak výraznými osobnostmi divadelního a operního světa, jako byli režiséři Václav Kašík či Alfréd Radok. Tato spolupráce, která pak pokračovala ještě mnoho let, musela být pro obě strany neuvěřitelně opojnou zkušeností. Umělci se navzájem doplňovali, nahrávali si nápady a společně je rozvíjeli. Ideální prostředí



pro každé divadlo. A opravdu, ve Velké opeře 5. května se zázračně sešel mladý, nadějný kolektiv, který si po umělecké i lidské stránce, zdá se perfektně rozuměl a souzněl. Těžko posoudit, zda to bylo pohnutou, zpočátku euforickou dobou, plnou nadšení a ideálů, spojenou s mladistvým zápalem a elánem, či to bylo skutečně takové, slovy Josefa Svobody, spříznění volbou. Programem, který si tu mladí divadelníci vytyčili- tedy zdivadelnění opery, vybědnutí ze zavedené a strnulé operní režie, kde se zpěváci po jevišti pohybují jako bezcitné loutky a v pateticky vypjatých pózách odzpívávají své árie- chtěli sjednotit všechny složky divadla do jediného syntetického útvaru. Hudba, zpěv, herectví, choreografie a výprava tu měly tvořit celek, kde žádná složka nepřevažuje nad druhou a společně tak poskytují divákovi jednotný umělecký zážitek. Obecenstvo tu mělo poznat kouzelný svět divadla a opery s jeho všemi součástmi a ne jen zavírat oči a vnímat tak jedinou- hudební- složku představení, jak tomu bylo doposud. Tento cíl spojoval celý soubor a vytvářel z nich tak opravdový tvůrčí organismus, který prožíval divadlo celým tělem i duší.

Výprava, kterou tu k většině představení postavil mladý Josef Svoboda, se ve většině případů shodovala s tímto revolučním a novátorským programem. V případě, kdy spolupracoval s Kašlíkem a Radokem, byly scény takovým invenčním výbojem, že se nám i tehdejší kritikům těžko posuzovalo, který z nápadů je režisérův a který výtvarníkův. Obě strany totiž společně tvořily tvůrčí tandem, který se moc často nevyskytuje. V představeních jako byly Hoffmanovy povídky, Prodaná nevěsta, Maškaráda, Rigoletto či Výlety pana Broučka, vytvořili pravý koncert jevištních prostředků, který se v té době viděl asi málokde. Občas také, jako v případě Prodané nevěsty či Rigoletta, způsobili značný skandál a pobouření, ale to nám z dnešního pohledu příliš nevadí- možná právě naopak. Skandály byly v umění vždycky, a nejvíce právě v případech invenčních průkopníků nového stylu, který se odlišoval od zažité konvence. A problém konvence se v opeře ukázal jako velmi silný. Recenzenti dobových novin si byli této situace dobře vědomi a tak byli vcelku k počínání Velké opery velmi shovívaví, i když k jednotlivým kusům měli značné výhrady. Celkově mladé scéně fandili a podporovali její novátorské snažení. Zdejší scénografie pak byla obecně velmi uznávanou složkou všech představení, přestože byla třeba konkrétní hra odsouzena.

Rozhodnutí o zrušení Velké opery, bylo proto pro všechny velkým překvapením. Nikdo- kritika, veřejnost i samotní divadelníci- nemohli pochopit z jakého důvodu se má zrušit tak invenční divadlo, jehož návštěvnost rozhodně nesvědčila o divácké krizi. Všem připadal naprosto logický požadavek druhé pražské opery, která by se s klasickou státní operní scénou Národního divadla doplňovala, a při tom by se vzájemně povzbuzovaly k lepším uměleckým výkonům. Avšak právě tento umělecký boj nakonec způsobil, že mladší avantgardnější scéna

musela ustoupit. Navíc inscenační i výtvarný styl, který se pěstoval ve Velké opeře, by rozhodně nemohl vyhovovat vkusu právě nastoupivší vládnoucí strany. Celý soubor a orchestr Velké opery byl sloučen s Národním divadlem v jeden nesourodý celek, který se nikdy zcela nesžil, a operní budova u Wilsonova nádraží byla přejmenována na Smetanovo divadlo. Do Národního divadla přestoupil i Josef Svoboda a od r. 1951 tu opět působil jako šéf výpravy. Na dobu strávenou ve Velké opeře i na zdejší podněty však, jak říká, nikdy nezapomněl a vždycky jejího náhlého konce litoval. Faktem zůstává, že cesta, kterou nastoupila Velká opera a která byla tak znenadání přerušena, se u nás v této míře už znovu neopakovala. Podíváte-li se na některá představení Státní opery dnes, jako by se nikdy žádná operní revoluce neodehrála.... A to jak v režii, tak ve výpravě.

Během krátkých tří poválečných let se ve Velké opeře 5. května etabloval zcela výjimečný scénograf, který byl v dalším vývoji spíše než ovlivňovaným, ovlivňujícím prvkem divadelního výtvarnictví. Je pravdou, že svého vrcholu, nejoriginálnějších výtvarných experimentů a také největší slávy dosáhl až o mnoho let později, ale již ve Velké opeře jednoznačně položil základ svým pozdějším výbojům. Jeho tehdejší přínos spočívá hlavně v nebyvalém využití a zavedení techniky do divadelního prostoru nejen jako výtečného pomocníka, ale i jako samostatného výtvarného prvku. Vzhledem k jeho živému zájmu o vědy jako matematika, fyzika, mechanika a hlavně optika, se mu technika stala zcela přirozeným partnerem, který má v divadle stejné místo jako jeho výtvarná složka. Společně s jeho rukodělnou zručností určenou jeho prvotním truhlářským zaměřením a architektonickým cítěním, se ve Svobodovi snoubí výtvarná poetika s exaktně komponovaným prostorem. Jeho výpravy se navíc naprosto rovnoprávně s ostatními složkami aktivně podílely na vzniku divadelního představení, v některých případech ho dokonce ovlivňovaly. Prostor, který Svoboda na jevišti vytváří, je dynamickou součástí dramatického děje. Jeho spolupráce s tamními režiséry ho v tomto směřování jenom podporovala a naváděla k dalším experimentům. Vznikla tu ideální symbióza scénografické a režijní složky, která dala vzniknout nejen originálnímu opernímu divadlu, ale i mimořádné tvůrčí osobnosti Josefa Svobody.

## 6 Seznam použité literatury

- PÖMERL Jan: České divadlo na rozcestí (1945-1948), in: Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech, Praha 1995.
- [http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945\\_kosvlpr.htm](http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945_kosvlpr.htm), vyhledáno dne 14.3.2009.
- ČERNÝ Jindřich: Osudy českého divadla po druhé světové válce- divadlo a společnost 1945-1955, Praha 2007.
- PÖMERL Jan: K situaci českého divadla v letech 1945-1948, in: Divadlo nové doby, Praha 1989.
- KNAPÍK Jiří: Únor a kultura- sovětizace české kultury 1948- 1950, Praha 2004.
- KOPECKÝ Václav: Zahajovací řeč při příležitosti otevření Divadla 5. Května, in: Mladá Fronta, 20. 6. 1945, roč. 1., č. 38, str. 3.
- ČERNÝ František/ BOKOVÁ Marie: Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů, Praha 2000.
- KAŠLÍK Václav: Hudební rozhledy: O vzniku opery 5. května, Praha 1975.
- OTČENÁŠEK Štěpán: Činohra 5. května, in: Divadlo nové doby, 1945- 1948, Praha 1989.
- KURŠ Antonín: rozhovor pro MF, in: Mladá Fronta, 2. 6. 1945, roč. 1, č. 23, 3.
- JANÁČKOVÁ Olga: Velká opera 5. Května, in: Divadlo nové doby, Praha 1989.
- KAŠLÍK Václav: O našem divadle. Sborník Velká opera 5. května, Praha 1948.
- BOR Vladimír: Jen jedna opera v Praze?, in: Mladá fronta, 8. 2. 1948, roč. IV., č. 33, 5.
- BOR Vladimír: Dvě pražské opery, in: Mladá fronta, 15. 2. 1948, roč. IV., č. 39, 6.
- HULÁK Jaroslav: Připravíme se o operu světové pověsti?, in: Mladá fronta, 9. 5. 1948, roč. IV., č. 109, 4.
- ZÁPOTOCKÝ Atonín/ ERBAN Evžen: dopis předsednictvu vlády, in: Mladá fronta 11. 5. 1948, roč. IV., č. 110, 4.
- HLK-JVS : Divadlo, které naučilo lid chodit na operu, in: Mladá fronta, 12. 5. 1948, roč. IV., č. 111, 4.
- KROUPA Adolf: Kulturní ostuda- divák se diví, in: Mladá fronta, 9. 5. 1948, roč. IV., č. 109, 4.
- HEDVÁBNÝ Zdeněk: Alfréd Radok- zpráva o jednom osudu, Praha 1994.
- ALBERTOVÁ Helena: Josef Svoboda- Scenographer, Praha 2008.
- SVOBODA Josef: Tajemství divadelního prostoru, Praha 1990.

- VITRUVIUS: Deset knih o architektuře, kniha I., Praha 1979,1.
- PTÁČKOVÁ Věra: Česká scénografie XX. Století, Praha 1982.
- PTÁČKOVÁ Věra: Josef Svoboda, Praha 1984.
- ZACHOVALOVÁ René: Hovoříme s mladými umělci, in: Mladá Fronta, 30. 3. 1947, roč. III., č. 76, 5.
- Věk: Kunálový oči v Divadle 5. května, in: Rudé právo, 29. 12. 1945, 2. vydání, č. 196, 4.
- Kt: Program Velké opery 5. května k opeře Otakara Ostrčila Kunálový oči, nepag.
- SVOBODA Josef: rozhovor, in: Velká opera, roč. 1947, 8, 9.
- BOR Vladimír: Divadelní umělci bojují o lepší vkus, in: Mladá fronta, 31. 8. 1946, roč. II., č. 199, 1.
- PROCHÁZKA Jaroslav: Program opery Bedřicha Smetany „ Prodaná nevěsta“ divadla Velká opera 5. Května.
- STÁL. : Pokus Velké opery o Prodanou nevěstu, in: Svobodné noviny, 3. 10. 1946, roč. II., č. 226, 5.
- JB: Prodaná nevěsta v Opeře 5. Května, 4. 10. 1946, roč. 49, č. 227, 4
- PALA František: Čí je Káťa Kabanová ve Velké opeře, in: Svobodný zítřek, 30. 1. 1947, roč. 3, č. 5, 5.
- KAŠLÍK Václav: O Káťu Kabanovou ve Velké opeře, in: Svobodný zítřek, 27. 2., roč. 3, č. 9, 5.
- LUCKÝ Štěpán: Hudební drama či opera, in: Kulturní politika, 24. 1. 1947, roč. 2, č. 19, 7.
- PROCHÁZKA Jaroslav: Program Velké opery 5. května k opeře Giuseppe Verdiho „ Aida“.
- LA: Festivalová premiéra Hábovy čtvrttónové opery Matka, in: Svobodné slovo, 25. 5. 1947, roč. III., č. 122, 4.
- Průklep Prokofjevova dopisu vedení Velké opery 5. května- uloženo v archivu Národního divadla.
- JK: Nový Prokofjev v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 10. 10. 1947, roč. 50, č. 237, 4.
- SVOBODA Josef: Architekt Svoboda o Rigolettu, in: Velká opera 5. Května, roč. 1947, č. 4, 6.
- BARVÍK Miroslav: Výborné zahájení Janáčkova roku, in: Rudé právo, 10. 2. 1948, roč. 28, č. 34, 5.

- DOSTÁL Jiří: Výlety páně Broučkovy, in: Svobodné noviny, 11. 2. 1948, roč. 4, č. 35, 5.
- FIEDLER Jiří: rozhovor, in: Velká opera 5. Května, roč. 1948, č. 5, 4.
- BOR Vladimír: Výlety páně Broučkovy ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 11. 2. 1948, roč. IV., č. 35, 5.
- Urb: Výlety režisérový a výtvarníkovy, in: Národní osvobození, 13. 2. 1948, roč. XIX, č. 37, 4.
- Vt: Nový Janáček ve Velké opeře 5. Května, in: Národní osvobození, 12. 2. 1948, roč. XIX., č. 36, 5.
- LUCKÝ Štěpán: Pan Brouček naší doby, in: Kulturní politika, 13. 2. 1948, roč. 3, č. 21, 6.
- VP: Falla a Leoncavallo ve Velké opře, in: Svobodné noviny, 17. 3. 1948, roč. 4, č. 65, 5.
- LA: Premiéra Ostrčilovy opery, in: Svobodné slovo, 29. 12. 1945, roč. I., č. 194, 2.
- HÁJEK Jiří: Opera na cestě k lidovému diváku, in: Rudé právo, 1. 9. 1946, III. vydání, č. 202, 4.
- LA: Hoffmanovy povídky ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 31. 8. 1946, roč. II, č. 199, 5.
- ČERNÁ N.: Divadlo týdne, in: Obzory, 14. 9. 1946, roč. II., č. 37, 590.
- JVK: Divadelní umělci bojují o lepší vkus, in: Mladá fronta, 31. 8. 1946, roč. II., č. 199, 4.
- IG: Prodaná nevěsta, in: Obzory, 4. 10. 1946, roč. II, č. 57, 655.
- KARÁSEK Bohumil: Prodaná nevěsta v 5. Květnu, 11. 10. 1946, roč. 2, č. 4, 7.
- J. H.: Nevěsta zaprodaná režii, in: Rudé právo, 4. 10. 1946, IV. vydání, č. 229, 2.
- JK: Prodaná nevěsta v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 4. 10. 1946, roč. 49, č. 227, 4.
- VOLEK J.: Janáčkova velká opera ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 21. 1. 1947, roč. III., č. 17, 5.
- JK: Kát'a Kabanová v Opeře 5. května, in: Právo lidu, 21. 1. 1947, roč. 50, č. 17, 4.
- YS: Kát'a Kabanová ve Velké opeře, in: Rudé právo, 22. 1. 1947, roč. 27, č. 18, 2.
- DOSTÁL Jiří: Janáčkova Kát'a Kabanová, in: Svobodné noviny, 21. 1. 1947, roč. 3, č. 17, 5.
- VĚK: Další úspěch velké opery, in: Rudé právo, 2. 3. 1947, roč. 27, č. 52, 2.
- LUCKÝ Štěpán: Puccini do třetice, in: Kulturní politika, 9. 5. 1947, roč. 2, č. 34, 7.

- SYCHRA Antonín: Rozjímaní nad Toscou, in: Rudé právo, 7. 5. 1947, roč. 27, č. 106, 2.
- JB: Tosca v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 6. 5. 1947, roč. 50, č. 105, 4.
- La: Pucciniho Tosca ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 7. 5. 1947, roč. III., č. 105, 5.
- LUCKÝ Štěpán: Hábova „Matka“, in: Kulturní politika, 30. 5. 1947, roč. 2, č. 37, 8-9.
- JB: Rigoletto v Opeře 5. Května, in: Právo lidu, 25. 11. 1947, roč. 50, č. 274, 4.
- Nepodepsáno: Ruská soudobá opera poprvé v Praze, in: Svobodné noviny, 11. 10. 1947, roč. 3, č. 255, 5.
- Nepodepsáno: Úspěch Velké opery a úspěch Prokofjevův, in: Kulturní příloha ČTK, 9. 10. 1947.
- BOR Vladimír: Evropská premiéra ve Velké opeře, in: Mladá fronta, 10. 10. 1947, roč. III, č. 237, 4.
- REINER Karel: Maškaráda, in: Kulturní politika, 17. 10. 1947, roč. 3, č. 6, 5.
- YS: Opera pro všechny, in: Rudé právo, 10. 10. 1947, V. vydání, č. 237, 2.
- Dopis „člověka z obecnstva“ Václavu Kašílkovi, 15. 11. 1947- uloženo v archivu Národního divadla.
- LA: Rigoletto ve Velké opeře, in: Svobodné slovo, 25. 11. 1947, roč. III, č. 274, 4.
- LUCKÝ Štěpán: Rigoletto ve Velké opeře, in: Kulturní politika, 28. 11. 1947, roč. 3, č. 11, 6.
- VT: Nový Janáček ve Velké opeře, in: Národní osvobození, 12. 2. 1948, roč. XIX, č. 36, 5.
- JB: Janáčkovy „Výlety páně Broučkovy“, in: Právo lidu, 8. 2. 1948, roč. 51, č. 33, 4.
- VT: Další premiéra ve Velké opeře, in: Národní osvobození, 16. 3. 1948, roč. XIX, č. 64, 6.
- LUCKÝ Štěpán: Premiéry do třetice, in: Kulturní politika, 26. 3. 1948, roč. 3, č. 27, 6.
- BOR Vladimír: Velká opera- Směj se, paňáco!, in: Mladá Fronta, 20. 3. 1948, roč. IV, č. 68, 5.
- JB: Kašílkova Zbojnická balada, in: Právo lidu, 19. 6. 1948, roč. 51, č. 143, 3.
- V.: Španělský balet, in: Právo lidu, 16. 3. 1948, roč. 51, č. 64, 4.
- KOV: Velká opera: Balet o tabákovém preludu, in: Rudé právo, 17. 6. 1948, roč. IV, č. 141, 4.
- Nepodepsáno: Roztančená Nikotina Vítězslava Nováka, in: Právo lidu, 1. 6. 1948, roč. 51, č. 127, 4.

- PS.: Nováková Nikotina, in: Svobodné slovo, 6. 6. 1948, roč. IV., č. 131, 3.
- B. V.: Opera, jaká nemá být, in: Rudé právo, 16. 6. 1948, roč. 28, č. 143, 3.
- JB: Kašlíkova Zbojnická balada, in: Právo lidu, 19. 6. 1948, roč. 51, č. 143, 3.
- BOR Vladimír: Zbojnická balada-měla ještě zrát, in: Mladá fronta, 22. 6. 1948, roč. IV, č. 145, 3.

## 7 Seznam vyobrazení

1. Josef Svoboda, O. Ostrčil: Kunálovy oči, 27. 12. 1945. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
2. Josef Svoboda, J. Offenbach: Hoffmanovy povídky, 1946. Reprodukce z knihy: Josef SVOBODA: Tajemství divadelního prostoru, Praha 1990, 52.
3. Josef Svoboda, B. Smetana: Prodaná nevěsta, 28. 9. 1946. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
4. Josef Svoboda, L. Janáček: Káťa Kabanová, 1947. Reprodukce z knihy: Sylva MAREŠOVÁ (ed.): Josef Svoboda, Praha 1971, 32.
5. Josef Svoboda, G. Verdi: Aida, 18. 11. 1947. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
6. Josef Svoboda, G. Puccini: Tosca, 4. 5. 1947. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
7. Josef Svoboda, A. Hába: Matka, 23. 5. 1947. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
8. Josef Svoboda, G. Verdi: Trubadúr, 8. 8. 1947. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
9. Josef Svoboda, S. Prokofjev: Maškaráda, 1947, archiv ND. Foto: autor.
10. Josef Svoboda, G. Verdi: Rigoletto, 22. 11. 1947. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
11. Josef Svoboda, F. Chopin: Balet, 1947. Reprodukce z knihy: Josef SVOBODA: Tajemství divadelního prostoru, Praha 1990, 53.
12. Josef Svoboda, L. Janáček: Výlety pana Broučka, 6. 11. 1948. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
13. Josef Svoboda, R. Leoncavallo: Komedianti, 14. 3. 1948. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ j. CHALUŠ (ed.) Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
14. Josef Svoboda, M. de Falla: Čarodějná láska, 14. 3. 1948. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.
15. Josef Svoboda, V. Novák: Nikotina, 1948, Národní muzeum, Praha, Historické muzeum- divadelní oddělení, sign. S- XIIId- 1e/D 29. 017. Foto: autor.
16. Josef Svoboda, V. Kašík: Zbojnická balada, 17. 6. 1948. Reprodukce ze sborníku: Václav KAŠLÍK/ J. CHALUŠ (ed.): Velká opera 5. května, Praha 1948, nepag.